



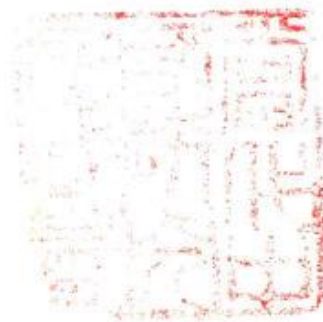
朱光潛全集

1

v11345

朱光潛全集

第一卷



安徽教育出版社

朱光潜全集

第一卷

安徽教育出版社出版

(合肥市跃进路1号)

安徽省新华书店发行 安徽新华印刷厂印刷

*

开本: 850×1168 1/32 印张: 17 插页: 2 字数: 370,000

1987年8月第1版 1987年8月第1次印刷

印数: 10,000

ISBN7—5336—0101—7/B·1

统一书号: 2276·1 定价 11.10 元

《朱光潜全集》出版说明

《朱光潜全集》收朱光潜先生的全部著作、译文，共二十卷。
由安徽教育出版社出版。

为了保存历史的真实，本书编委会决定对朱先生的原文不作任何增删与修改，只在订正文字讹误和统一译名方面作了必要的工作。如有疏漏，望读者指正。

《朱光潜全集》编辑委员会

1987年3月

F258/30^{2P}

第一卷说明

本卷收《给青年的十二封信》、《变态心理学派别》、《文艺心理学》。

《给青年的十二封信》，作者写于留学英国期间，曾以“给一个中学生的十二封信”为题，分期发表在1926年11月至1928年3月的《一般》杂志上，1929年3月由开明书店出版。有附录两篇：《无言之美》曾在《民铎》杂志上发表，《悼夏孟刚》曾在《立达学园校刊》上发表。

《变态心理学派别》，作者写成于1929年，1930年4月由开明书店出版。

《文艺心理学》，作者在欧洲留学期间写成初稿，回国后在清华大学、北京大学、中央艺术学院任教时作为教材，并作了修改和增补，1936年定稿，由开明书店出版。1981年，该书收进上海文艺出版社出版的《朱光潜美学文集》，作者在阅读校样时在部分章节后增写了“作者补注”。

《朱光潜全集》编辑委员会

1987年3月

作者自传

我笔名孟实，一八九七年九月十九日出生于安徽桐城乡下一个破落的地主家庭。父亲是个乡村私塾教师。我从六岁到十四岁，在父亲鞭挞之下受了封建私塾教育，读过而且大半背通过四书五经、《古文观止》和《唐诗三百首》，看过《史记》和《通鉴辑览》，偷看过《西厢记》和《水浒》之类旧小说，学过写科举时代的策论时文。到十五岁才入“洋学堂”（高小），当时已能写出大致通顺的文章。在小学只待半年，就升入桐城中学。这是桐城派古文家吴汝纶创办的，所以特重桐城派古文，主要课本是姚惜抱的《古文辞类纂》，按教师的传授，读时一定要朗诵和背诵，据说这样才能抓住文章的气势和神韵，便于自己学习作文。我从此就放弃时文，转而摸索古文。我得益最多的国文教师是潘季野，他是一个宋诗派的诗人，在他的熏陶之下，我对中国旧诗养成了浓厚的兴趣。一九一六年中学毕业，在家乡当了半年小学教员。本想考北京大学，慕的是它的“国故”，但家贫拿不起路费和学费，只好就近考进了不收费的武昌高等师范学校中文系。我很失望，教师还不如桐城中学的。除了圈点一部段玉裁的《说文解字注》，略窥中国文字学门径之外，一无所获。读了一年之后，就碰上北洋军阀的教育部从全国几所高等师范学校里考选一批学生

到香港大学去学教育。我考取了。从一九一八年到一九二二年，我就在这所英国人办的大学里学了一点教育学，但主要地还是学了英国语言和文学，以及生物学和心理学这两门自然科学的一点常识。这就奠定了我这一生教育活动和学术活动的方向。

我到香港大学后不久，就发生了五四运动，洋学堂和五四运动当然漠不相干。不过我在私塾里就酷爱梁启超的《饮冰室文集》，颇有认识新鲜事物的热望。在香港还接触到《新青年》。我看到胡适提倡白话文的文章，心里发生过很大的动荡。我始而反对，因为自己也在“桐城谬种”之列，可是不久也就转过弯来了，毅然决然地放弃了古文和文言，自己也学着写起白话来了。我在美学方面的第一篇处女作《无言之美》就是用白话文写的。写白话文时，我发现文言的修养也还有些用处，就连桐城派古文所要求的纯正简洁也还未可厚非。

香港毕业后，通过同班友好高觉敷的介绍，我结识了吴淞中国公学校长张东荪。应他的邀约，我于一九二二年夏，到吴淞中国公学中学部教英文，兼校刊《旬刊》的主编。当我的编辑助手的学生是当时还以进步面貌出现的姚梦生，即后来的姚蓬子。在吴淞时代我开始尝到复杂的阶级斗争的滋味。我听过李大钊和恽代英两先烈的讲话。由于我受到长期的封建教育和英帝国主义教育，同左派郑振铎和杨贤江，以及右派中国青年党陈启天、李璜等人都有些往来，我虽是心向进步青年却不热心于党派斗争，以为不问政治，就高人一等。江浙战争中吴淞中国公学被打垮了，我就由上海文艺界朋友夏丏尊介绍，到浙江上虞白马湖春晖中学教英文，在短短的几个月之中我结识了后来对我影响颇深的匡互生、朱自清和丰子恺几位好友。匡互生当时和无政府主义者有些往来，还和毛泽东同志同过学，因不满意春晖中学校长的专制作

风，建议改革而没有被采纳，就愤而辞去教务主任职，掀起一场风潮。我同情他，跟他一起采取断然态度，离开春晖中学跑到上海去另谋生路。我和他到了上海之后，夏丏尊、章锡琛、丰子恺、周为群等，也陆续离开春晖中学赶到上海。上海方面又陆续加上叶圣陶、胡愈之、周予同、陈之佛、刘大白、夏衍几位朋友。我们成立了一个立达学会，在江湾筹办了一所立达学园。开办的宗旨是在匡互生的授意之下由我草拟后正式公布的。这个宣言提出了教育独立自由的口号，矛头直接针对着北洋军阀的专制教育。与立达学园紧密联系在一起的还有由我们筹办的开明书店和一种刊物（先叫《一般》，后改名《中学生》）。“开明”是“启蒙”的意思，争取的对象是以中学生为主的青年一代。这家书店就是解放后由叶圣陶在北京主持的青年书店，即中国青年出版社的前身。我把上海的这段经历说详细一点，因为这是我一生的一个主要转折点和后来一些活动的起点。我的大部分著述都是为青年写的，而且是由开明书店出版的。

立达学园办起来之后，我就考取安徽官费留英。一九二五年夏，我取道苏联赴英，正值苏联执行新经济政策时代，在火车上和苏联人攀谈过，在莫斯科住过豪华的欧罗巴饭店，也在烟雾弥漫、肮脏嘈杂的小酒店里喝过伏特加，啃过黑面包，留下了一些既兴奋而又不很愉快的印象。到了英国，我就进了由香港大学的苏格兰教师沈顺教授所介绍的爱丁堡大学。我选修的课程有英国文学、哲学、心理学、欧洲古代史和艺术史。令我至今怀念的导师有英国文学方面的谷里尔生教授，他是蕩恩派“哲理诗”的宣扬者，对英国艾略特“近代诗派”和对理查兹派文学批评都起过显著的影响。哲学导师是侃普·斯密斯教授，研究康德哲学的权威，而教给我的却是怀疑派休谟的《自然宗教的对话》。列宁在

《唯物主义和经验批判主义》里还赞许过他。美术史导师布朗老教授用幻灯来就具体艺术杰作说明艺术发展史，课程结束那一天早晨照例请全班学生们吃一餐早点。一九二九年在爱丁堡毕业后，我就转入伦敦大学的大学学院，听浅保斯教授讲莎士比亚，对他的繁琐考证和所谓“版本批评”我感到厌烦，于是把大部分功夫花在大英博物馆的阅览室里。伦敦和巴黎只隔一个海峡，所以我同时在巴黎大学注册，偶尔过海去听课，听到该校文学院院长德拉库瓦教授讲《艺术心理学》，甚感兴趣，他的启发使我起念写《文艺心理学》。前此在爱丁堡大学时我在心理学研究班里宣读一篇《悲剧的喜感》论文，颇受心理学导师竺来佛博士的嘉许，劝我以此为基础去进行较深入的研究，于是我起念要写一部《悲剧心理学》，作为博士论文。后来就离开了英国，转到莱茵河畔斯特拉斯堡大学。一则因为那是德国大诗人歌德的母校，地方比较僻静，生活较便宜；二则那地方法语和德语通用，可趁机学习对我的专科极为重要的德语。我的论文《悲剧心理学》是在该校心理学教授夏尔·布朗达尔指导之下写成和通过的。

在英法留学八年之中，听课、预备考试只是我的一小部分的工作，大部分的时间都花在大英博物馆和学校的图书馆里，一边阅读，一边写作。原因是我一直在闹穷，官费经常不发，不得不靠写作来挣稿费吃饭。同时，我也发现边阅读、边写作是一个很好的学习方法。这样学习比较容易消化，容易深入些。我的大部分解放前的主要著作都是在学生时代写出的。一到英国，我就替开明书店的刊物《一般》和后来的《中学生》写稿，曾搜集成《给青年的十二封信》出版。这部处女作现在看来不免有些幼稚可笑，但当时却成了一种最畅销的书，原因在我反映了当时一般青年小知识分子的心理状况。我和广大青年建立了友好关系，就从

这本小册子开始。此后我写出文章不愁找不到出版处。接着我就写出了《文艺心理学》和它的缩写本《谈美》；一直是我心中主题的《诗论》，也写出初稿，并译出了我的美学思想的最初来源——克罗齐的《美学原理》。此外，我还写了一部《变态心理学派别》（开明书店）和一部《变态心理学》（商务印书馆），总结了我对变态心理学的认识。在罗素的影响之下，我还写过一部叙述符号逻辑派别的书（稿交商务印书馆，抗日战争中遭火焚掉）。这些科目在现代美学中都还在产生影响。

回国前，由旧中央研究院历史所我的一位高师同班友好徐中舒把我介绍给北京大学文学院院长胡适，并且把我的《诗论》初稿交给胡适作为资历的证件。于是胡适就聘我任北大西语系教授。我除在北大西语系讲授西方名著选读和文学批评史之外，还拿《文艺心理学》和《诗论》在北大中文系和由朱自清任主任的清华大学中文系研究班开过课。后来我的留法老友徐悲鸿又约我到中央艺术学院讲了一年《文艺心理学》。

当时正逢“京派”和“海派”对垒。京派大半是文艺界旧知识分子，海派主要指左联。我由胡适约到北大，自然就成了京派人物，京派在“新月”时期最盛，自从诗人徐志摩死于飞机失事之后，就日渐衰落。胡适和杨振声等人想使京派再振作一下，就组织一个八人编委会，筹办一种《文学杂志》。编委会之中有杨振声、沈从文、周作人、俞平伯、朱自清、林徽音等人和我。他们看到我初出茅庐，不大为人所注目或容易成为靶子，就推我当主编。由胡适和王云五接洽，把新诞生的《文学杂志》交商务印书馆出版。在第一期我写了一篇发刊词，大意说在诞生中的中国新文化要走的路宜于广阔些，丰富多彩些，不宜过早地窄狭化到只准走一条路。这是我的文艺独立自由的老调。《文学杂志》尽

管是京派刊物，发表的稿件并不限于京派，有不同程度左派色彩的作家们如朱自清、闻一多、冯至、李广田、何其芳、卞之琳等人，也经常出现在《文学杂志》上。杂志一出世，就成为最畅销的一种文艺刊物。尽管它只出了两期就因抗日战争爆发而停刊，至今文艺界还有不少的人记得它（不过抗战胜利后复刊，出了几期就日渐衰落了）。

抗日战争爆发后，我就应新任代理四川大学校长的张颐之约，到川大去当文学院院长。刚满一年，国民党二陈派就要撤换张颐而任用他们自己的“四大金刚”之一程天放。我立即挥动“教育自由”的旗帜，掀起轰动一时的“易长风潮”。在这场斗争中我得到了中国共产党的支持，沙汀和周文对我很关心，把消息传到延安，周扬立即通过他们两人交给我一封信，约我去延安参观，我也立即回信给周扬同志说我要去。但是当时我根本没有革命的意志，国民党通过我的一些留欧好友力加劝阻，又通过现代评论派王星拱和陈西滢几位旧友把我拉到武汉大学外文系去任教授。这对我是一次惨痛的教训。意志不坚定，不但谈不上革命，就连争学术自由或文艺自由，也还是空话。到了一九四二年，由于校内有湘皖两派之争，我是皖人而和湘派较友好，王星拱就拉我当教务长来调和内讧。国民党有个老规矩，学校“长字号”人物都必须参加国民党，因此我就由反对国民党转而靠拢了国民党，成了蒋介石的“御用文人”，曾为国民党的《中央周刊》写了两年稿子，后来集成两本册子，一是《谈文学》，一是《谈修养》。

一九四九年冬，我拒绝乘蒋介石派到北京的飞机去台湾，仍留在北大。在建国初思想改造阶段，我是重点对象。我受到很多教育，特别是在参加了文联和全国政协之后，经常得到机会到全国各地参观访问，拿新中国和旧中国对比，我心悦诚服地认识到

社会主义是中国所能走的唯一道路。这就决定了我对一九五七年到一九六二年的全国性的美学问题讨论的态度。

我在四川时期，以重庆为抗战中基地的全国文联曾选举我为理事。解放后不久我在北京恢复了文联理事的身份。在美学讨论开始前，胡乔木、邓拓、周扬和邵荃麟等同志就已分别向我打过招呼，说这次美学讨论是为澄清思想，不是要整人。我积极地投入了这场论争，不隐瞒或回避我过去的美学观点，也不轻易地接纳我认为并不正确的批判。这次美学大辩论是新中国文艺界的一件大事，就全国来说，它大大提高了文艺工作者和一般青年研究美学的兴趣和热情；就我个人来说，它帮助我认识自己过去宣扬的美学观点大半是片面唯心的。从此我开始认真钻研辩证唯物主义和历史唯物主义。为此，我在年近六十时，还抽暇把俄文学到能勉强阅读和翻译的程度。我曾精选几本马克思主义经典著作来摸索，译文看不懂的就对照四种文字的版本去琢磨原文的准确含义，对中译文的错误或欠妥处作了笔记。同时我也逐渐看到美学在我国的落后状况，参加美学论争的人往往并没有弄通马克思主义，至于资料的贫乏，对哲学史、心理学、人类学和社会学之类与美学密切相关的科学，有时甚至缺乏常识，尤其令人惊讶。因此我立志要多做一些翻译重要资料的工作。原已译过克罗齐的《美学原理》，解放后又陆续译出柏拉图的《文艺对话集》、莱辛的《拉奥孔》，爱克曼辑的《歌德谈话录》以及黑格尔的《美学》三卷。此外还有些译稿或在《文艺理论译丛》中发表过，或已在“四人帮”时代丧失了。

美学讨论从一九五七年进行到一九六二年，全部发表过的文章搜集成六册《美学问题讨论集》；我自己发表的文章还另搜集成一个选本，都由作家出版社出版。大约在一九六二年夏天，党

中央一些领导同志在高级党校召集过一次会议，胡乔木同志就这次美学讨论作了总结性的发言，肯定了成绩，也指出了今后努力方向。会议还决定派我在高级党校讲了三个月的美学史。前此北大哲学系已成立了美学组，把我从西语系调到哲学系，替美学组训练一批美学教师，我讲的也是西方美学史。一九六二年召开的文科教材会议，决定大专院校文科逐步开设美学课，并指定我编一部《西方美学史》。于是我就在前此讲过的粗略讲义和资料译稿的基础上编出两卷《西方美学史》，一九六三年由人民文学出版社印行。“四人帮”把这部美学史打入冷宫十余年，直到一九七九年再版。在再版时，我曾把序论和结论部分作了一些修改。这就是解放后我在美学方面的主要著作，缺点仍甚多，特别是我当时思想还未解放，不敢评介我过去颇下过一些功夫的尼采和叔本华以及弗洛伊德派变态心理学，因为这几位在近代发生巨大影响的思想家在我国都戴过“反动”的帽子。“前修未密，后起转精”，这些遗漏只有待后起者来填补了。

最近几年我参加了关于形象思维的辩论，还应上海文艺出版社之约，写了一本《谈美书简》通俗小册子。不过我的中心工作还是对马克思主义经典著作的摸索。我重新试译了《费尔巴哈论纲》和《经济学—哲学手稿》中一些关键性的章节，并作了注释和评介，想借此澄清一下“异化”、实践观点、人性论和人道主义、美和美感、唯心与唯物的分别和关系等这些全世界学术界都在关心和热烈争论的问题。这些八十岁以后的译文、札记和论文都搜集在百花文艺出版社出版的《美学拾穗集》里。

今年我已开始抽暇试译维柯的《新科学》。这部著作讨论的是人类怎样从野蛮动物逐渐演变成为文明社会的人，涉及神话和宗教、家族和社会、阶级斗争观点、历史发展观点、美学与语言

学的一致性以及形象思维先于抽象思维之类重要问题。全书约四十万字，希望明年内可以译完。再下一步就走着看了。需要做的工作总是做不完的。

1980年9月

《朱光潜全集》编辑委员会

顾 问

叶圣陶 沈从文
王朝闻 季羨林 朱德熙

编 委

叶至善 吴泰昌 程代熙
严宝瑜 商金林 朱 陈
朱式蓉 张崇贵 许振轩

封面题字

叶圣陶

装帧设计

陈 新

本卷责任编辑

王 玲



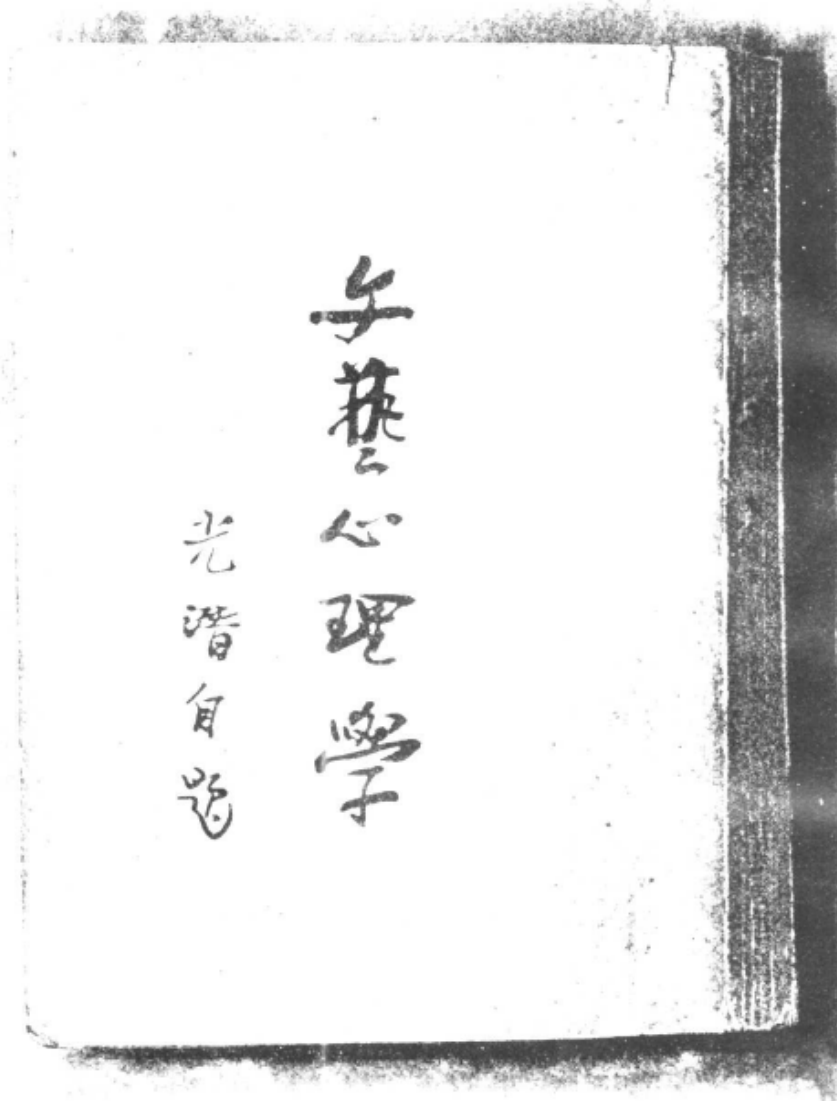
朱光潜先生像



朱光潜1930年前后在英国留学时与师友的合影
(前排立者右五为朱光潜)



朱光潜与夫人奚今吾1933年摄于伦敦



开明书店1947年8月版的《文艺心理学》封面

目 录

给青年的十二封信

一	谈读书	5
二	谈动	11
三	谈静	14
四	谈中学生与社会运动	18
五	谈十字街头	22
六	谈多元宇宙	26
七	谈升学与选课	31
八	谈作文	36
九	谈情与理	40
十	谈摆脱	48
十一	谈在卢佛尔宫所得的一个感想	52
十二	谈人生与我	57
附录一	无言之美	62
附录二	悼夏孟刚	73
附录三	序	夏丏尊 77
代跋	“再说一句话”	80

变态心理学派别

第一章	引论	85
第二章	巴黎派与南锡派	89
第三章	新南锡派	100
第四章	耶勒	111
第五章	弗洛伊德(上)	124
第六章	弗洛伊德(下)	137
第七章	荣格	148
第八章	阿德勒	161
第九章	普林斯	171
附录一	参考书籍	185
附录二	一个简要的书目	190
附录三	序	高觉敷 193

文艺心理学

作者自白	197
再版附记	203
第一章 美感经验的分析(一): 形象的直觉	205
第二章 美感经验的分析(二): 心理的距离	216
第三章 美感经验的分析(三): 物我同一	233
第四章 美感经验的分析(四): 美感与生理	252
第五章 关于美感经验的几种误解	269
第六章 美感与联想	280
第七章 文艺与道德(一): 历史的回溯	294
第八章 文艺与道德(二): 理论的建设	310

第九章	自然美与自然丑	
	——自然主义与理想主义的错误·····	326
第十章	什么叫做美·····	339
第十一章	克罗齐派美学的批评	
	——传达与价值问题·····	353
第十二章	艺术的起源与游戏·····	368
第十三章	艺术的创造(一): 想象与灵感·····	386
第十四章	艺术的创造(二): 天才与人才·····	402
第十五章	刚性美与柔性美·····	419
第十六章	悲剧的喜感·····	437
第十七章	笑与喜剧·····	455
附录一	近代实验美学·····	478
	第一章 颜色美·····	478
	第二章 形体美·····	489
	第三章 声音美·····	501
附录二	简要参考书目·····	519
附录三	序·····朱自清	522

给青年的十二封信

“Where my heart lies, let my brain lie also.”
—R. Browning, *One Word More*.

一 谈 读 书

朋友：

中学课程很多，你自然没有许多时间去读课外书。但是你试抚心自问：你每天真抽不出一点钟或半点钟的功夫么？如果你每天能抽出半点钟，你每天至少可以读三四页，每月可以读一百页，到了一年也就可以读四五本书了。何况你在假期中每天断不会只能读三四页呢？你能否在课外读书，不是你有没有时间的问题，是你有没有决心的问题。

世间有许多人比你忙得多。许多人的学问都在忙中做成的。美国有一位文学家科学家和革命家富兰克林，幼时在印刷局里做小工，他的书都是在做工时抽暇读的。不必远说，你应该还记得，国父孙中山先生，难道你比那一位奔走革命席不暇暖的老人家还要忙些么？他生平无论忙到什么地步，没有一天不偷暇读几页书。你只要看他的《建国方略》和《孙文学说》，你便知道他不仅是一个政治家，而且还是一个学者。不读书讲革命，不知道“光”的所在，只是窜头乱撞，终难成功。这个道理，孙先生懂得最清楚的，所以他的学说特别重“知”。

人类学问逐天进步不止，你不努力跟着跑，便落伍退后，这固不消说。尤其要紧的是养成读书的习惯，是在学问中寻出一种

兴趣。你如果没有一种正常嗜好，没有一种在闲暇时可以寄托你的心神的東西，将来离开学校去做事，说不定要被恶习惯引诱。你不看见现在许多又麻雀抽鸦片的官僚们绅商们乃至教员们，不大半由学生出身么？你慢些鄙视他们，临到你来，再看看你的成就罢！但是你如果在读书中寻出一种趣味，你将来抵抗引诱的能力比别人定要大些。这种兴趣你现在不能寻出，将来永不会寻出的。凡人都越老越麻木，你现在已比不上三五岁的小孩子那样好奇、那样兴味淋漓了。你长大一岁，你感觉兴味的锐敏力便须迟钝一分。达尔文在自传里曾经说过，他幼时颇好文学和音乐，壮时因为研究生物学，把文学和音乐都丢开了，到老来他再想拿诗歌来消遣，便寻不出趣味来了。兴味要在青年时设法培养，过了正常时节，便会萎谢。比方打网球，你在中学时欢喜打，你到老都欢喜打。假如你在中学时代错过机会，后来要发愿去学，比登天边要难十倍。养成读书习惯也是这样。

你也许说，你在学校里终日念讲义看课本就是读书吗？讲义课本著意在平均发展基本知识，固亦不可不读。但是你如果以为念讲义看课本，便尽读书之能事，就是大错特错。第一，学校功课门类虽多，而范围究极窄狭。你的天才也许与学校所有功课都不相近，自己在课外研究，去发见自己性之所近的学问。再比方你对于某种功课不感兴趣，这也许并非由于性不相近，只是规定课本不合你的口胃。你如果能自己在课外发见好书籍，你对于那种功课的兴趣也许就因而浓厚起来了。第二，念讲义看课本，免不掉若干拘束，想藉此培养兴趣，颇是难事。比方有一本小说，平时自由拿来消遣，觉得多么有趣，一旦把它拿来当课本读，用预备考试的方法去读，便不免索然寡味了。兴趣要逍遥自在地不受拘束地发展，所以为培养读书兴趣起见，应该从读课外书入手。

书是读不尽的，就读尽也是无用，许多书没有一读的价值。你多读一本没有价值的书，便丧失可读一本有价值的书的时间和精力；所以你须慎加选择。你自己自然不会选择，须去就教于批评家和专门学者。我不能告诉你必读的书，我能告诉你不必读的书。许多人曾抱定宗旨不读现代出版的新书。因为许多流行的新书只是迎合一时社会心理，实在毫无价值，经过时代淘汰而巍然独存的书才有永久性，才值得读一遍两遍以至于无数遍。我不敢劝你完全不读新书，我却希望你特别注意这一点，因为现代青年颇有非新书不读的风气。别的事都可以学时髦，惟有读书做学问不能学时髦。我所指不必读的书，不是新书，是谈书的书，是值不得读第二遍的书。走进一个图书馆，你尽管看见千卷万卷的纸本子，其中真正能够称为“书”的恐怕难上十卷百卷。你应该读的只是这十卷百卷的书。在这些书中间，你不但可以得较真确的知识，而且可以于无形中吸收大学者治学的精神和方法。这些书才能撼动你的心灵，激动你的思考。其他象“文学大纲”、“科学大纲”以及杂志报章上的书评，实在都不能供你受用。你与其读千卷万卷的诗集，不如读一部《国风》或《古诗十九首》，你与其读千卷万卷谈希腊哲学的书籍，不如读一部柏拉图的《理想国》。

你也许要问我像我们中学生究竟应该读些什么书呢？这个问题可是不易回答。你大约还记得北平京报副刊曾征求“青年必读书十种”，结果有些人所举十种尽是几何代数，有些人所举十种尽是史记汉书。这在旁人看起来似近于滑稽，而应征的人却各抱有一番大道理。本来这种征求的本意，求以一个人的标准做一切人的标准，好象我只喜欢吃面，你就不能吃米，完全是一种错误见解。各人的天资、兴趣、环境、职业不同，你怎么能定出万应灵丹似的十种书，供天下无量数青年读之都能感觉同样趣味发生

同样效力？

我为了写这封信给你，特地去调查了几个英国公共图书馆。他们的青年读物部最流行的书可以分为四类：（一）冒险小说和游记，（二）神话和寓言，（三）生物故事，（四）名人传记和爱国小说。就中代表的书籍是凡尔纳的《八十天环游地球》（Jules Verne, Around the World in Eighty Days）和《海底二万哩》（Twenty Thousand Leagues Under the Sea），笛福的《鲁滨孙漂流记》（Defoe, Robinson Crusoe），大仲马的《三剑客》（A. Dumas, Three Musketeers），霍桑的《奇书》和《丹谷闲话》（Hawthorne, Wonder Book and Tangle Wood Tales），金斯利的《希腊英雄传》（Kingsley, Heroes），法布尔的《鸟兽故事》（Fabre, Story Book of Birds and Beasts），安徒生的《童话》（Andersen, Fairy Tales），骚塞的《纳尔逊传》（Southey, Life of Nelson），房龙的《人类故事》（Vanloon, The story of Mankind）之类。这些书在国外虽流行，给中国青年读，却不十分相宜。中国学生们大半是少年老成，在中学时代就欢喜象煞有介事的谈一点学理。他们——你和我自然都在内——不仅欢喜谈谈文学，还要研究社会问题，甚至于哲学问题。这既是一种自然倾向，也就不能漠视，我个人的见解也不妨提起和你商量商量。十五六岁以后的教育宜注重发达理解，十五六岁以前的教育宜注重发达想象。所以初中的学生们宜多读想象的文字，高中的学生才应该读含有学理的文字。

谈到这里，我还没有答复应读何书的问题。老实说，我没有能力答复，我自己便没曾读过几本“青年必读书”，老早就读些壮年必读书。比方在中国书里，我最欢喜《国风》、《庄子》、《楚辞》、《史记》、《古诗源》、《文选》中的书笺、《世说新语》、《陶渊明集》、《李太

白集》、《花间集》、张惠言《词选》、《红楼梦》等等。在外国书里，我最喜欢济慈(Keats)、雪莱(Shelly)、柯尔律治(Coleridge)、布朗宁(Browning)诸人的诗集、索福克勒斯(Sophocles)的七悲剧、莎士比亚的《哈姆雷特》(Shakespeare, Hamlet)、《李尔王》(King Lear)和《奥瑟罗》(Othello)、歌德的《浮士德》(Goethe, Fausts)、易卜生(Ibsen)的戏剧集、屠格涅夫(Turgenev)的《处女地》(Virgin Soil)和《父与子》(Fathers and Children)、陀思妥也夫斯基的《罪与罚》(Dostoyevsky, Crime and Punishment)、福楼拜的《包法利夫人》(Flaubert, Madame Bovary)、莫泊桑(Maupassant)的小说集、小泉八云(Lafcadio Hearn)关于日本的著作等等。如果我应北平京报副刊的征求，也许把这些古董洋货捧上，凑成“青年必读书十种”。但是我知道这是荒谬绝伦。所以我现在不敢答复你应读何书的问题。你如果要知道，你应该去请教你所知的专门学者，请他们各就自己所学范围以内指定三两种青年可读的书。你如果请一个人替你面面俱到的设想，比方他是学文学的人，他也许明知青年必读书应含有社会问题科学常识等等，而自己又没甚把握，姑且就他所知的一两种拉来凑数，你就象问道于盲了。同时，你要知道读书好比探险，也不能全靠别人指导，你自己也须得费些功夫去搜求。我从来没有听见有人按照别人替他定的“青年必读书十种”或“世界名著百种”读下去，便成就一个学者。别人只能介绍，抉择还要靠你自己。

关于读书方法。我不能多说，只有两点须在此约略提起。第一，凡值得读的书至少须读两遍。第一遍须快读，着眼在醒豁全篇大旨与特色。第二遍须慢读，须以批评态度衡量书的内容。第二，读过一本书，须笔记纲要和精彩的地方和你自己的意见。记笔记不特可以帮助你记忆，而且可以逼得你仔细，刺激你思考。

记着这两点，其他琐细方法便用不着说。各人天资习惯不同，你用那种方法收效较大，我用那种方法收效较大，不是一概论的。你自己终久会找出你自己的方法，别人决不能给你一个方单，使你可以“依法炮制”。

你嫌这封信太冗长了罢？下次谈别的问题，我当力求简短。
再会！

你的朋友 孟实

二 谈 动

朋友：

从屡次来信看，你的心境近来似乎很不宁静。烦恼究竟是一种暮气，是一种病态，你还是一个十八九岁的青年，就这样颓唐沮丧，我实在替你担忧。

一般人欢喜谈玄，你说烦恼，他便从“哲学辞典”里拖出“厌世主义”、“悲观哲学”等等堂哉皇哉的字样来叙你的病由。我不知道你感觉如何？我自己从前仿佛也尝过烦恼的况味，我只觉得忧来无方，不但人莫之知，连我自己也莫名其妙，那里有所谓哲学与人生观！我也些微领过哲学家的教训：在心气和平时，我景仰希腊廊下派哲学者，相信人生当皈依自然，不当存有羡慕贪恋；我景仰托尔斯泰，相信人生之美在宥与爱；我景仰布朗宁，相信世间有丑才能有美，不完全乃真完全；然而外感偶来，心波立涌，拿天大的哲学，也抵挡不住。这固然是由于缺乏修养，但是青年们有几个修养到“不动心”的地步呢？从前长辈们往往拿“应该不应该”的大道理向我说法。他们说，象我这样一个青年应该活泼泼的，不应该暮气沉沉的，应该努力做学问，不应该把自己的忧乐放在心头。谢谢罢，请留着这副“应该”的方剂，将来患烦恼的人还多呢！

朋友，我们都不过是自然的奴隶，要征服自然，只得服从自然。违反自然，烦恼才乘虚而入，要排解烦闷，也须得使你的自然冲动有机会发泄。人生来好动，好发展，好创造。能动，能发展，能创造，便是顺从自然，便能享受快乐，不动，不发展，不创造，便是摧残生机，便不免感觉烦恼。这种事实在流行语中就可以见出，我们感觉快乐时说“舒畅”，感觉不快乐时说“抑郁”。这两个字样可以用作形容词，也可以用作动词。用作形容词时，它们描写快或不快的状态；用作动词时，我们可以说它们说明快或不快的原因。你感觉烦恼，因为你的生机被抑郁；你要想快乐，须得使你的生机能舒畅，能宣泄。流行语中又有“闲愁”的字样，闲人大半易于发愁，就因为闲时生机静止而不舒畅。青年人比老年人易于发愁些，因为青年人的生机比较强旺。小孩子们的生机也很强旺，然而不知道愁苦，因为他们时时刻刻的游戏，所以他们的生机不至于被抑郁。小孩子们偶尔不很乐意，便放声大哭，哭过了气就消去。成人们感觉烦恼时也还要拘礼节，那能由你放声大哭呢？黄连苦在心头，所以愈觉其苦。歌德少时因失恋而想自杀，幸而他的文机动了，埋头两礼拜著成一部《少年维特之烦恼》，书成了，他的气也泄了，自杀的念头也打消了。你发愁时并不一定要著书，你就读几篇哀歌，听一幕悲剧，借酒浇愁，也可以大畅胸怀。从前我很疑惑何以剧情愈悲而读之愈觉其快意，近来才悟得这个泄与郁的道理。

总之，愁生于郁，解愁的方法在泄；郁由于静止，求泄的方法在动。从前儒家讲心性的话，从近代心理学眼光看，都很粗疏，只有孟子的“尽性”一个主张，含义非常深广。一切道德学说都不免肤浅，如果不从“尽性”的基点出发。如果把“尽性”两字懂得透澈，我以为生活目的在此，生活方法也就在此。人性固然

是复杂的，可是人是动物，基本性不外乎动。从动的中间我们可以寻出无限快感。这个道理我可以拿两种小事来印证：从前我住在家里，自己的书房总欢喜自己打扫。每看到书籍零乱，灰尘满地，你亲自去洒扫一过，霎时间混浊的世界变成明窗净几，此时悠然就坐，游目骋怀，乃觉有不可言喻的快慰，再比方你自己是欢喜打网球的，当你起劲打球时，你还记得天地间有所谓烦恼么？

你大约记得晋人陶侃的故事。他老来罢官闲居，找不得事做，便去搬砖。晨间把一百块砖由斋里搬到斋外，暮间把一百块砖由斋外搬到斋里。人问其故，他说：“吾方致力中原，过尔优逸，恐不堪事。”他又尝对人说：“大禹圣人，乃惜寸阴，至于众人，当惜分阴。”其实惜阴何必定要搬砖，不过他老先生还很茁壮，借这个玩艺儿多活动活动，免得抑郁无聊罢了。

朋友，闲愁最苦！愁来愁去，人生还是那么样一个人生，世界也还是那么样一个世界。假如把自己看得伟大，你对于烦恼，当有“不屑”的看待；假如把自己看得渺小，你对于烦恼当有“不值得”的看待；我劝你多打网球，多弹钢琴，多栽花木，多搬砖弄瓦。假如你不喜欢这些玩艺儿，你就谈谈笑笑，跑跑跳跳，也是好的。就在此祝你

谈谈笑笑，

跑跑跳跳！

你的朋友 孟实

三 谈 静

朋友：

前信谈动，只说出一面真理。人生乐趣一半得之于活动，也还有一半得之于感受。所谓“感受”是被动的，是容许自然界事物感动我的感官和心灵。这两个字涵义极广。眼见颜色，耳闻声音，是感受；见颜色而知其美，闻声音而知其和，也是感受。同一美颜，同一和声，而各个人所见到的美与和的程度又随天资境遇而不同。比方路边有一棵苍松，你看见它只觉得可以砍来造船；我见到它可以让人纳凉；旁人也许说它很宜于入画，或者说它是高风亮节的象征。再比方街上有一个乞丐，我只能见到他的蓬头垢面，觉得他很讨厌；你见他便发慈悲心，给他一个铜子；旁人见到他也许立刻发下宏愿，要打翻社会制度。这几个人反应不同，都由于感受力有强有弱。

世间天才之所以为天才，固然由于具有伟大的创造力，而他的感受力也分外比一般人强烈。比方诗人和美术家，你见不到的东西他能见到，你闻不到的东西他能闻到。麻木不仁的人就不然，你就请伯牙向他弹琴，他也只联想到棉匠弹棉花。感受也可以说是“领略”，不过领略只是感受的一方面。世界上最快活的人不仅是最活动的人，也是最能领略的人。所谓领略，就是能在生活

中寻出趣味。好比喝茶，渴汉只管满口吞咽，会喝茶的人却一口一口的细啜，能领略其中风味。

能处处领略到趣味的人决不至于岑寂，也决不至于烦闷。朱子有一首诗说：“半亩方塘一鉴开，天光云影共徘徊，问渠那得清如许？为有源头活水来。”这是一种绝美的境界。你姑且闭目一思索，把这幅图画印在脑里，然后假想这半亩方塘便是你自己的心，你看这首诗比拟人生苦乐多么恰当！一般人的生活干燥，只是因为他们的“半亩方塘”中没有天光云影，没有源头活水来，这源头活水便是领略得的趣味。

领略趣味的能力固然一半由于天资，一半也由于修养。大约静中比较容易见出趣味。物理上有一条定律说：两物不能同时并存于同一空间。这个定律在心理方面也可以说得通。一般人不能感受趣味，大半因为心地太忙，不空所以不灵。我所谓“静”，便是指心界的空灵，不是指物界的沉寂，物界永远不沉寂的。你的心境愈空灵，你愈不觉得物界沉寂，或者我还可以进一步说，你的心境愈空灵，你也愈不觉得物界喧嘈。所以习静并不必定要逃空谷，也不必定学佛家静坐参禅。静与闲也不同。许多闲人不必都能领略静中趣味，而能领略静中趣味的人，也不必定要闲。在百忙中，在尘市喧嚷中，你偶然丢开一切，悠然遐想，你心中便蓦然似有一道灵光闪烁，无穷妙悟便源源而来。这就是忙中静趣。

我这番话都是替两句人人知道的诗下注脚。这两句诗就是“万物静观皆自得，四时佳兴与人同。”大约诗人的领略力比一般人都要大。近来看周启孟的《雨天的书》引日本人小林一茶的一首俳句：

“不要打哪，苍蝇搓他的手，搓他的脚呢。”觉得这种情境真是幽美。你懂得这一句诗就懂得我所谓静趣。中国诗人到这种

境界的也很多。现在姑且就一时所想到的写几句给你看：

“鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。”——古诗，作者姓名佚。

“山涤余霭，宇暖微霄。有风自南，翼彼新苗。”——陶渊明《时运》。

“采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。”——陶渊明《饮酒》。

“目送飘鸿，手挥五弦。俯仰自得，游心太玄。”——嵇叔夜《送秀才从军》。

“倚仗柴门外，临风听暮蝉。渡头余落日，墟里上孤烟。”——王摩诘《赠裴迪》。

象这一类描写静趣的诗，唐人五言绝句中最多。你只要仔细玩味，你便可以见到这个宇宙又有一种景象，为你平时所未见到的。梁任公的《饮冰室文集》里有一篇谈“烟士披里纯”，詹姆斯的《与教员学生谈话》(James, Talks To Teachers and Students)里面有三篇谈人生观，关于静趣都说得很透辟。可惜此时这两部书都不在手边，不能录几段出来给你看。你最好自己到图书馆里去查阅。詹姆斯的《与教员学生谈话》那三篇文章(最后三篇)尤其值得一读，记得我从前读这三篇文章，很受他感动。

静的修养不仅是可以使你领略趣味，对于求学处事都有极大帮助。释迦牟尼在菩提树阴静坐而证道的故事，你是知道的。古今许多伟大人物常能在仓皇扰乱中雍容应付事变，丝毫不觉张皇，就因为能镇静。现代生活忙碌，而青年人又多浮躁。你站在这潮流里，自然也难免跟着旁人乱嚷。不过忙里偶然偷闲，闹中偶然觅静，于身于心，都有极大裨益。你多在静中领略些趣味，不特你自己受用，就是你的朋友看着你也快慰些。我生平不怕呆人，

也不怕聪明过度的人，只是对着没有趣味的人，要勉强同他说应酬话，真是觉得苦也。你对著有趣味的人，你并不必多谈话，只是默然相对，心领神会，便可觉得朋友中间的无上至乐。你有时大概也发生同样感想罢？

眠食诸希珍重！

你的朋友 孟实

四 谈中学生与社会运动

朋友：

第一信曾谈到，孙中山先生知难行易的学说，和不读书而空谈革命的危险。这个问题有特别提出讨论的必要，所以再拿它来和你商量商量。

你还记得叶楚傖先生的演讲吧？他说，如今中国在学者只言学，在工者只言工，在什么者只言什么，结果弄得没有一个在国言国的人，而国事之糟，遂无人过问。叶先生在这里只主张在学者应言国，却未明言在国亦必言学。恽代英先生更进一步说，中国从孔孟二先生以后，读过二千几百年的书，讲过二千几百年的道德，仍然无补国事，所以读书讲道德无用，一切青年都必须加入战线去革命。这是一派的主张。

同时你也许见过前几年的上海大同大学的章程，里面有一条大书特书：“本校主张以读书救国，凡好参加爱国运动者不必来！”这并不是大同大学的特有论调，凡遇学潮发生，你走到一个店铺里，或是坐在一个校务会议席上，你定会发见大家窃窃私语，引为深忧的都不外“学生不读书，而好闹事”一类的话。因为这是可以深忧的，教育部所以三令五申，“整顿学风！”这又是一派的主张。

叶恽诸先生们是替某党宣传的。你知道我无党籍，而却深信中国想达民治必经党治。所以我如果批评叶恽二先生，非别有用意，乃责备贤者，他们在青年中物望所系，出言不慎，便不免贻害无穷。比方叶先生的话就有许多语病。国家是人民组合体，在学者能言学，在工者能言工，在什么者能言什么，合而言之，就是在国言国。如今中国弊端就在在学者不言学，在工者不言工，大家都抛弃分内事而空谈爱国。结果学废工弛，而国也就不能救好，这是显然的事实。恽先生从中国历史证明读书无用，也颇令人怀疑。法国革命单是丹东、罗伯斯比尔的功劳，而卢梭、伏尔泰没有影响吗？思想革命成功，制度革命才能实现。辛亥革命还未成功，是思想革命未成功，这是大家应该承认的。

中国人蜂子解蛆的心理太重，只管诱劝人“类我类我！”比方我喜欢谈国事，就藐视你读书；你欢喜读书，就藐视我谈国事。其实单面锣鼓打不成闹台戏。要撑起中国场面，也要生旦净丑角俱全。我们对于鼓吹青年都抛开书本去谈革命的人，固不敢赞同，而对于悬参与爱国运动为厉禁的学校也觉得未免矫枉过正。学校与社会绝缘，教育与生活绝缘，在学理上就说不通。若谈事实，则这一代的青年，这一代的领袖，此时如果毫无准备，想将来理乱不问的书生一旦会变成措置咸宜的社会改造者，也是痴人妄想。固然，在秩序安宁的国家里，所谓“天下有道，则庶人不议”，用不着学生去干预政治。可是在目前中国，又另有说法：民众未觉醒，舆论未成立，教育界中人本良心主张去监督政府，也并不算越职。总而言之，救国读书都不可偏废。蔡子民先生说：“读书不忘救国，救国不忘读书，”这两句话是青年人最稳妥的座右铭。

所谓救国，并非空口谈革命所可了事。我们跟着社会运动家喊“打倒军阀”，“打倒帝国主义”力已竭，声已嘶了。而军阀

淫威既未稍减，帝国主义的势力也还在扩张。朋友，空口呐喊大概有些靠不住罢？北方人奚落南方人，往往说南方人打架，双方都站在自家门里磨拳擦掌对骂，你说：“你来，我要打杀你这个杂种！”我说：“我要送你这条狗命见阎王。”结果半拳不挥，一哄而散。住在租界谈革命的人不也是这样空摆威风么？

五四以来，种种运动只在外交方面稍生微力。但是你如果把这点微力看得了不得的重要，那你就未免自欺。“夫人必自侮，而后人侮之。”“自侮”的成分一日不减绝，你一日不能怪人家侮你。你应该回头看看你自己是什么样的人，看看政府是什么样的一个政府，看看人民是什么样的一个人民。向外人争“脸”固然要紧；可是你切莫要因此忘记你自己的家丑！

家丑如何洗得清？我从前想，要改造中国，应由下而上，由地方而中央，由人民而政府，由部分而全体，近来觉得这种见解不甚精当，国家是一种有机体，全体与部分都息息相关，所以整顿中国，由中央而地方的改革，和由地方而中央的改革须得同时并进。不过从前一般社会运动家大半太重视国家大政，太轻视乡村细务了。我们此后应该排起队伍，“向民间去”。

我记得在香港听孙中山先生谈他当初何以想起革命的故事。他少年时在香港学医，欢喜在外面散步，他觉得香港街道既那样整洁，他香山县的街道就不应该那样污秽。他回到香山县，就亲自去打扫，后来居然把他们门前的街道打扫干净了。他因而想到一切社会上的污浊，都应该可以如此清理。这才是真正革命家！别人不管，我自己只能做小事。别人鼓吹普及教育，我只提起粉笔诚诚恳恳的当一个中小学教员；别人提倡国货，我只能穿起土布衣到乡下去办一个小工厂；别人喊打倒军阀，我只能苦劝我的表兄不为非作歹；别人发电报攻击贿选，吾侪小人，发电报也没有人理会，我只

能集合同志出死力和地方绅士奋斗，不叫买票卖票的事在我自己乡里发生。大事小事都要人去做。我不敢说别人做的不如我做的**重要**。但是别人如果定要拉我丢开这些末节去谈革命，我只能敬谢不敏（屠格涅夫的《父与子》里那位少年虚无党临死时所说的话，最使我感动，可惜书不在身旁，不能抄译给你看，你自己寻去罢）。

总而言之，到民间去！要到民间去，先要把学生架子丢开。我记得初进中学时，有一天穿着短衣出去散步，路上遇见一个老班同学，他立刻就竖起老班的喉咙子问我：“你的长衫到哪里去了？”教育尊严，那有学生出门而不穿长衫子？街上人看见学生不穿长衣，还成什么体统？我那时就逐渐觉得些学生的尊严了。有时提起篮子去买菜，也不免羞羞涩涩的，此事虽小，可以喻大。现在一般青年的心理大半都还没根本改变。学生自成一种特殊阶级，把社会看成待我改造的阶级。这种学者的架子早已御人于千里之外，还谈什么社会运动？你尽管说运动，社会却不敢高攀，受你的运动。这不是近几年的情形么？

老实说，社会已经把你我看成眼中钉了。这并非完全是社会的过处。现在一般学生，有几个人配谈革命？吞剥捐款聚赌宿娼的是否没曾充过代表，赴国大会？勾结绅士政客以捣乱学校是否没曾谈过教育尊严？向日本政府立誓感恩以分润庚子赔款的，是否没曾喊过打倒帝国主义？其实，社会还算是客气，他们如要是提笔写学生罪状，怕没有材料吗？你也许说，任何团体都有少数败类，不能让全体替少数人负过。但是青年人都有过于自觉的幻觉，在你谈爱国谈革命以前，你总应该默诵几声“君子求诸己！”

话又说长了，再见罢！

你的朋友 孟实

五 谈十字街头

朋友：

岁暮天寒，得暇便围炉嘘烟遐想。今日偶然想到日本厨川白村的《出了象牙之塔》和《走向十字街头》两部书，觉得命名大可玩味。玩味之余，不觉发生一种反感。

所谓《走向十字街头》有两种解释。从前学士大夫好以清高名贵相尚，所以力求与世绝缘，冥心孤往。但是闭户读书的成就总难免空疏虚伪。近代哲学与文艺都逐渐趋向写实，于是大家都极力提倡与现实生活接触。世传苏格拉底把哲学从天上搬到地下，这是“走向十字街头”的一种意义。

学术思想是天下公物，须得流布人间，以求雅俗共赏。威廉·莫里斯和托尔斯泰所主张的艺术民众化，叔琴先生在《一般》诞生号中所主张的特殊的一般化，爱迪生所谓把哲学从课室图书馆搬到茶寮客座，这是“走向十字街头”的另一意义。

这两种意义都含有极大的真理。可是在这“德谟克拉西”呼声极高的时代，大家总不免忘记关于十字街头的另一面真理。

十字街头的空气中究竟含有许多腐败剂，学术思想出了象牙之塔到了十字街头以后，一般化的结果常不免流为俗化(vulgarized)。昨日的殉道者，今日或成为市场偶像，而真纯面目便不免因

之污损了。到了市场而不成偶象，成偶象而不至于破落，都是很难的事。老庄经过流俗化以后，其结果乃为白云观以静坐骗铜子的道士。易学经过流俗化以后，其结果乃为街头摆摊卖卜的江湖客。佛学经过流俗化以后，其结果乃为祈财求子的三姑六婆和秃头肥脑的蠢和尚。这都是世人所共见周知的。不必远说，且看西方科学哲学和文学落到时下一般打学者冒牌的人手里，弄得成何体统！

寂居文艺之宫，固然会象不流通的清水，终久要变成污浊恶臭的。可是十字街头的叫嚣，十字街头的尘粪，十字街头的挤眉弄眼，都处处引诱你汨没自我。臣门如市，臣心就决不能如水。名利声势虚伪刻薄肤浅欺侮等等字样，听起来多么刺耳，实际上谁能摆脱得净尽？所以站在十字街头的人们——尤其是你我们青年——要时时戒备十字街头的危险，要时时回首瞻顾象牙之塔。

十字街头上握有最大权威的是习俗。习俗有两种，一为传说(Tradition)，一为时尚(Fashion)。儒家的礼教，五芝斋的馄饨，是传说；新文化运动，四马路的新装，是时尚。传说尊旧，时尚趋新，新旧虽不同，而盲从附和，不假思索，则根本无二致。社会是专制的，是压迫的，是不容自我伸张的。比方九十九个人守贞节，你一个人偏要不贞，你固然是伤风败俗，大逆不道；可是如果九十九个人都是娼妓，你一个人偏要守贞节，你也会成为社会公敌，被人唾弃的。因此，苏格拉底所以饮鸩，伽利略所以被教会加罪，罗曼罗兰、罗素所以在欧战期中被人谩骂。

本来风化习俗这件东西，肇虽造得不少，而为维持社会安宁计，却亦不能尽废。人与人相接触，问题就会发生。如果世界只有我，法律固为虚文，而道德也便无意义。人类须有法律道德维持，固足证其顽劣；然而人类既顽劣，道德法律也就不能勾消。

所以老庄上德不德绝圣弃智的主张，理想虽高，而究不适于顽劣的人类社会。

习俗对于维持社会安宁，自有相当价值，我们是不能否认的。可是以维持安宁为社会唯一目的，则未免大错特错。习俗是守旧的，而社会则须时时翻新，才能增长滋大，所以习俗有时时打破的必要。人是一种贱动物，只好模仿因袭，不乐改革创造。所以维持固有的风化，用不着你费力。你让它去，世间自有一般庸人懒人去担心。可是要打破一种习俗，却不是一件易事。物理学上仿佛有一条定律说，凡物既静，不加力不动。而所加的力必比静物的惰力大，才能使它动。打破习俗，你须以一二人之力，抵抗千万人之惰力，所以非有雷霆万钧的力量不可。因此，习俗的背叛者比习俗底顺从者较为难能可贵，从历史看社会进化，都是靠着几个站在十字街头而能向十字街头宣战的人。这般人的报酬往往不是十字架，就是断头台。可是世间只有他们才是不朽，倘若世界没有他们这些殉道者，人类早已为乌烟瘴气闷死了。

一种社会所最可怕的不是民众肤浅顽劣，因为民众通常都是肤浅顽劣的。它所最可怕的是没有肤浅卑劣的环境中而能不肤浅不卑劣的人。比方英国民众就是很沉滞顽劣的，然而在这种沉滞顽劣的社会中，偶尔跳出一二个性坚强的人，如雪莱、卡莱尔、罗素等，其特立独行的胆与识，却非其他民族所可多得。这是英国人力量所在的地方。路易·狄更生尝批评日本，说她是一个没有柏拉图和亚理斯多德的希腊，所以不能造伟大的境界。据生物学家说，物竞天择的结果不能产生新种，须经突变(sports)。所谓突变，是指不象同种的新裔。社会也是如此，它能否生长滋大，就看它有无突变式的分子；换句话说，就看十字街头的矮人群中有没有几个大汉。

说到这点，我不能不替我们中国人汗颜了。处人胯下的印度还有一位泰戈尔和一位甘地，而中国满街只是一些打冒牌的学者和打冒牌的社会运动家。强者皇然叫嚣，弱者随声附和，旧者盲从传说，新者盲从时尚，相习成风，每况愈下，而社会之浮浅顽劣虚伪酷毒，乃日不可收拾。在这个当儿，站在十字街头的我们青年怎能免彷徨失措？朋友，昔人临歧而哭，假如你看清你面前的险径，你会心寒胆裂哟！围着你的是肤浅顽劣虚伪酷毒，你只有两种应付方法：你只有和它冲突，要不然，就和它妥协。在现时这种状况之下，冲突就是烦恼，妥协就是堕落。无论走那一条路，结果都是悲剧。

但是，朋友，你我正不必因此颓丧！假如我们的力量够，冲突结果，也许是战胜。让我们相信世界达真理之路只有自由思想，让我们时时记着十字街头肤浅虚伪的传说和时尚都是真理路上的障碍，让我们本着少年的勇气把一切市场偶像打得粉碎！

最后，打破偶像，也并非卤莽叫嚣所可了事。卤莽叫嚣还是十字街头的特色，是肤浅卑劣的表征。我们要能于叫嚣扰攘中，以冷静态度，灼见世弊；以深沉思考，规划方略；以坚强意志，征服障碍。总而言之，我们要自由伸张自我，不要汨没在十字街头的影响里去。

朋友，让我一齐努力罢！

你的朋友 孟实

六 谈多元宇宙

朋友：

你看到“多元宇宙”这个名词，也许联想到詹姆斯的哲学名著。但是你别害怕我谈玄，你知道我是一个不懂哲学而且厌听哲学的人。今天也只是吃家常便饭似的，随便谈谈，与詹姆斯毫无关系。

年假中朋友们来闲谈，“言不及义”的时候，动辄牵涉到恋爱问题。各人见解不同，而我所援以辩护恋爱的便是我所谓“多元宇宙”。

什么叫做“多元宇宙”呢？

人生是多方面的，每方面如果发展到极点，都自有其特殊宇宙和特殊价值标准。我们不能以甲宇宙中的标准，测量乙宇宙中的价值。如果勉强以甲宇宙中的标准，测量乙宇宙中的价值，则乙宇宙便失其独立性，而只在乙宇宙中可尽量发展的那一部分性格便不免退处于无形。

各人资禀经验不同，而所见到的宇宙，其种类多寡，量积大小，也不一致。一般人所以为最切己而最推重的是“道德的宇宙”。“道德的宇宙”是与社会俱生的。如果世间只有我，“道德的宇宙”便不能成立。比方没有父母，便无孝慈可言，没有亲

友，便无信义可言。人与人相接触以后，然后道德的需要便因之而起。人是社会的动物，而同时又兼有反社会的天性。想调剂社会的需要与利己的欲望，人与人中间的关系不能不有法律道德为之维护。因有法律存在，我不能以利己欲望妨害他人，他人也不能以利己欲望妨害我，于是彼此乃宴然相安。因有道德存在，我尽心竭力以使他人享受幸福，他人也尽心竭力以使我享受幸福，于是彼此乃欢然同乐，社会中种种成文的礼法和默认的信条都是根据这个基本原理。服从这种礼法和信条便是善，破坏这种礼法和信条便是恶。善恶便是“道德的宇宙”中的价值标准。

我们既为社会中人，享受社会所赋予的权利，便不能不对于社会负有相当义务，不能不趋善避恶，以求达到“道德的宇宙”的价值标准的最高点。在“道德的宇宙”中，如果能登峰造极，也自能实现伟大的自我，孔子、苏格拉底和耶稣诸人的风范所以照耀千古。

但是“道德的宇宙”决不是人生唯一的宇宙，而善恶也决不能算是一切价值的标准，这是我们中国人往往忽略的道理。

比方在“科学的宇宙”中，善恶便不是合适的价值标准。“科学的宇宙”中的适当价值标准只是真伪。科学家只问：我的定律是否合于事实？这个结论是否没有讹错；他们决问不到：“物体向地心下坠”合乎道德吗？“勾方加股方等于弦方”有些不仁不义罢？固然“科学的宇宙”也有时和“道德的宇宙”相抵触。但是科学家只当心真理而不顾社会信条。伽利略宣传哥白尼地动说，达尔文主张生物是进化而不是神造的，就教会眼光看，他们都是不道德的，因为他们直接的辩驳圣经，间接的摇动宗教和它的道德信条。可是伽利略和达尔文是“科学的宇宙”中的人物，从“道德的宇宙”所发出来的命令，他们则不敢奉命唯谨。科学

家的这种独立自由的态度到现代更渐趋明显。比方伦理学从前是指导行为的规范科学，而近来却都逐渐向纯粹科学的路上走，它们的问题也逐渐由“应该或不应该如此？”变为“实在是如此或不如此？”了。

其次，“美术的宇宙”也是自由独立的。美术的价值标准既不是是非，也不是善恶，只是美丑。从希腊以来，学者对于美术有三种不同的见解。一派以为美术含有道德的教训，可以陶冶性情。一派以为美术的最大功用只在供人享乐。第三派则折衷两说，以为美术既是教人道德的，又是供人享乐的。好比药丸加上糖衣，吃下去又甜又受用。这三种学说在近代都已被人推翻了。现代美术家只是“为美术而言美术”（art for art's sake）。意大利美学泰斗克罗齐并且说美和善是绝对不能混为一谈的。因为道德行为都是起于意志，而美术品只是直觉得来的意象，无关意志，所以无关道德。这并非说美术是不道德的，美术既非“道德的”，也非“不道德的”，它只是“超道德的”。说一个幻想是道德的，或者说一幅画是不道德的，是无异于说一个方形是道德的，或者说一个三角形是不道德的，同为毫无意义。美术家最大的使命求创造一种意境，而意境必须超脱现实。我们可以说，在美术方面，不能“脱实”便是不能“脱俗”。因此，从“道德的宇宙”中的标准看，曹操、阮大铖、李波·李披（Fra Lippo Lippi）和拜伦一般人都不是圣贤，而从“美术的宇宙”中的标准看，这些人都不失其为大诗家或大画家。

再其次，我以为恋爱也是自成一个宇宙；在“恋爱的宇宙”里，我们只能问某人之爱某人是否真纯，不能问某人之爱某人是否应该。其实就是只“应该不应该”的问题，恋爱也是不能打消的。从生物学观点看，生殖对于种族为重大的利益，而对于个体

则为重大的牺牲。带有重大的牺牲，不能不兼有重大的引诱，所以性欲本能在诸本能中最为强烈。我们可以说，人应该生存，应该绵延种族，所以应该恋爱。但是这番话仍然是站在“道德的宇宙”中说的，在“恋爱的宇宙”中，恋爱不是这样机械的东西，它是至上的，神圣的，含有无穷奥秘的。在恋爱的状态中，两人脉搏的一起一落，两人心灵一往一复，都恰能忻合无间。在这种境界，如果身家财产学业名誉道德等等观念渗入一分，则恋爱真纯的程度便须减少一分。真能恋爱的人只是为恋爱而恋爱，恋爱以外，不复另有宇宙。

“恋爱的宇宙”和“道德的宇宙”虽不必定要不能相容，而在实际上往往互相冲突。恋爱和道德相冲突时，我们既不能两全，应该牺牲恋爱呢，还是牺牲道德呢？道德家说，道德至上，应牺牲恋爱。爱伦凯一般人说，恋爱至上，应牺牲道德。就我看，这所谓“道德至上”与“恋爱至上”都未免笼统。我们应该加上形容句子说，在“道德的宇宙”中道德至上，在“恋爱的宇宙”中恋爱至上。所以遇着恋爱和道德相冲突时，社会本其“道德的宇宙”的标准，对于恋爱者大肆其攻击诋毁，是分所应有的事，因为不如此则社会赖以维持的道德难免隳丧；而恋爱者整个的陶醉于“恋爱的宇宙”里，毅然不顾一切，也是分所应有的事，因为不如此则恋爱不真纯。

“恋爱的宇宙”中，往往也可以表现出最伟大的人格。我时常想，能够恨人极点的人和能够爱人极点的人都不是庸人。日本民族是一个有生气的民族，因他们中间有人能够以嫌怨杀人，有人能够为恋爱自杀。我们中国人随在都讲“中庸”，恋爱也只能达到温汤热。所以为恋爱而受社会攻击的人，立刻就登报自辩。这不能不算是根性浅薄的表征。

朋友，我每次写信给你都写到第六张信笺为止。今天已写完第六张信笺了，可是如果就在此搁笔，恐怕不免叫人误解，让我在收尾时郑重声明一句罢。恋爱是至上的，是神圣的，所以也是最难遭遇的。“道德的宇宙”里真正的圣贤少，“科学的宇宙”里绝对真理不易得，“美术的宇宙”里完美的作家寥寥，“恋爱的宇宙”里真正的恋爱人更是凤毛麟角。恋爱是人格的交感共鸣，所以恋爱真纯的程度以人格高下为准。一般人误解恋爱，动于一时飘忽的性欲冲动而发生婚姻关系，境过则情迁，色衰则爱弛，这虽是冒名恋爱，实则只是纵欲。我为真正恋爱辩护，我却不愿为纵欲辩护；我愿青年应该懂得恋爱神圣，我却不愿青年在血气未定的时候，去盲目地假恋爱之名寻求泄欲。

意长纸短，你大概已经懂得我的主张了罢？

你的朋友 孟实

七 谈升学与选课

朋友，

你快要在中学毕业，此时升学问题自然常在脑中盘旋。这一着也是人生一大关键，所以，值得你慎而又慎。

升学问题分析起来便成为两个问题，第一是选校问题，第二是选科问题。这两个问题自然是密切相关的，但是为说话清晰起见，分开来说，较为便利。

我把选校问题放在第一，因为青年们对于选校是最容易走入迷途的。现在中国社会还带有科举时代的资格迷。比方小学才毕业便希望进中学，大学才毕业便希望出洋，出洋基本学问还没有做好，便希望掇拾中国古色斑斑的东西去换博士。学校文凭只是一种找饭碗的敲门砖。学校招牌愈亮，文凭就愈行，实学是无人过问的。社会既有这种资格迷，而资格买卖所便乘机而起。租三间铺面，拉拢一个名流当“名誉校长”，便可挂起一个某某大学的招牌。只看上海一隅，大学的总数比较英或法全国大学的总数似乎还要超过，谁说中国文化没有提高呢？大学既多，只是称“大学”还不能动听，于是“大学”之上又冠以“美国政府注册”的头衔。既“大学”而又在“美国政府注册”，生意自然更加茂盛了。何况许多名流又肯“热心教育”做“名誉校长”呢？

朋友，可惜这些多如牛毛的大学都不能解决我们升学的困难，因为那些有“名誉校长”或是“美国政府注册”的大学，是预备让有钱可花的少爷公子们去逍遥岁月，象你我们既无钱可花，又无时光可花，只好望望然去罢。好在它们的生意并不会因我们“杯葛”而低落的，我们求学最难得的是诚恳的良师与和爱的益友，所以选校应该以有无诚恳、和爱的空气为准。如果能得这种学校空气，无论是大学不是大学，我们都可以心满意足。做学问全赖自己，做事业也全赖自己，与资格都无关系。我看过许多留学生程度不如本国大学生，许多大学生程度不如中学生。至于凭资格去混事做，学校的资格在今日是不大高贵的，你如果作此想，最好去逢迎奔走，因为那是一条较捷的路径。

升学问题，跨进大学门限以后，还不能算完全解决。选科选课还得费你几番踌躇。在选课的当儿，个人兴趣与社会需要尝不免互相冲突。许多人升学选课都以社会需要为准。从前人都欢迎速成法政；我在中学时代，许多同学都希望进军官学校或是教会大学；我进了高等师范，那要算是穷人末路。那时高等师范里最时髦的是英文科，我选了国文科，那要算是腐儒末路。杜威来中国时，哥伦比亚大学的留学生把教育学也弄得很热闹。近来书店逐渐增多，出诗文集一天容易似一天，文学的风头也算是出得十足透顶。听说现在法政经济又很走时了。朋友，你是学文学或是学法政呢！“学以致用”本来不是一种坏的主张；但是资禀兴趣人各不同，你假若为社会需要而忘却自己，你就未免是一位“今之学者”了。任何科目，只要和你兴趣资禀相近，都可以发挥你的聪明才力，都可以使你效用于社会。所以你选课时，旁的问题都可以丢开，只要问：“这门功课合我的胃口么？”

我时常想，做学问，做事业，在人生中都只能算是第二桩事。

人生第一桩事是生活。我所谓“生活”是“享受”，是“领略”，是“培养生机”。假若为学问为事业而忘却生活，那种学问事业在人生中便失其真正意义与价值。因此，我们不应该把自己看作社会的机械。一味迎合社会需要而不顾自己兴趣的人，就没有明白这个简单的道理。

我把生活看做人生第一桩要事，所以不赞成早谈专门；早谈专门便是早走狭路，而早走狭路的人对于生活常不能见得面面俱到。前天G君对我谈过一个故事，颇有趣很可说明我的道理。他说，有一天，一个中国人一个印度人和一位美国人游历，走到一个大瀑布前面，三人都看得发呆；中国人说：“自然真是美丽！”印度人说：“在这种地方才见到神的力量呢！”美国人说：“可惜啻大水力都空费了！”这三句话各各不同，各有各的真理，也各有各的缺陷。在完美的世界里，我们在瀑布中应能同时见到自然的美丽，神力的广大和水力的实用。许多人因为站在狭路上，只能见到诸方面的某一面，便说他人所见到的都不如他的真确。前几年大家曾象煞有介事地争辩哲学和科学，争辩美术和宗教，不都是坐井观天诬天渺小么？

我最怕和谈专门的书呆子在一起，你同他谈话，他三句话就不离本行。谈到本行以外，旁人所以为兴味盎然的事物，他听之则麻木不能感觉。象这样的人是因为做学问而忘记生活了。我特地提出这一点来说，因为我想现在许多人大谈职业教育，而不知单讲职业教育也颇危险。我并非反对职业教育，我却深深地感觉到职业教育应该有宽大自由教育(Liberal education)做根底。倘若先没有多方面的宽大自由教育做根底，则职业教育的流弊，在个人方面，常使生活单调乏味，在社会方面，常使文化肤浅褊狭。

许多人一开口就谈专门(specialization)，谈研究(research)

work)。他们说，欧美学问进步所以迅速，由于治学尚专门。原来不专则不精，固是自然之理，可是“专”也并非任何人所能说的。倘若基础树得不宽广，你就是“专”，也决不能专到多远路。自然和学问都是有机的系统，其中各部分常息息相通，牵此则动彼。倘若你对于其他各部分都茫无所知，而专门研究某一部分，实在是不可可能的。哲学和历史，须有一切学问做根底；文学与哲学历史也密切相关；科学是比较可以专习的，而实亦不尽然。比方生物学，要研究到精深的地步，不能不通化学，不能不通物理学，不能不通地质学，不能不通数学和统计学，不能不通心理学。许多人连动物学和植物学的基础也没有，便谈专门研究生物学，是无异于未学爬而先学跑的。我时常想，学问这件东西，先要能博大而后能精深。“博学守约”，真是至理名言。亚理斯多德是种种学问的祖宗。康德在大学里几乎能担任一切功课的教授。歌德盖代文豪而于科学上也很有建树。亚当·斯密是英国经济学的始祖，而他在大学是教授文学的。近如罗素，他对于数学，哲学，政治学样样都能登峰造极。这是我信笔写来的几个确例。西方大学者(尤其是在文学方面)大半都能同时擅长几种学问的。

我从前预备再做学生时，也曾痴心妄想过专门研究某科中的某某问题。来欧以后，看看旁人做学问所走的路径，总觉悟象我这样浅薄，就谈专门研究，真可谓“颜之厚矣！”我此时才知道从前在国内听大家所谈的“专门”是怎么一回事。中国一般学者的通病就在不重根基而侈谈高远。比方“讲东西文化”的人，可以不通哲学，可以不通文学和美术，可以不通历史，可以不通科学，可以不懂宗教，而信口开河，凭空立说；历史学者闻之窃笑，科学家闻之窃笑，文艺批评学者闻之窃笑，只是发议论者自己在那里洋洋得意。再比方著世界文学史的人，法国文学可以不懂，

英国文学可以不懂，德国文学可以不懂，希腊文学可以不懂，中国文学可以不懂，而东抄西袭，堆砌成篇，使法国文学学者见之窃笑，英国文学学者见之窃笑，中国文学学者见之窃笑，只是著书人在那里大吹喇叭。这真所谓“放屁放屁，真正岂有此理！”

朋友，你就是升到大学里去，千万莫要染著时下习气，侈谈高远而不注意把根基打得宽大稳固。我和你相知甚深，客气话似用不著说。我以为你在中学所打的基本学问的基础还不能算是稳固，还不能使你进一步谈高深专门的学问。至少在大学头一二年中，你须得尽力多选功课，所谓多选功课，自然也有一个限制。贪多而不务得，也是一种毛病。我是说，在你的精力时间可能范围以内，你须极力求多方面的发展。

最后，我这番话只是对你的情形而发的。我不敢说一切中学生都要趁著这条路走。但是对于预备将来专门学某一科而谋深造的人，——尤其是所学的关于文哲和社会科学方面，——我的忠告总含有若干真理。

同时，我也很愿听听你自己的意见。

你的朋友 孟实

八 谈 作 文

朋友：

我们对于许多事，自己愈不会做，愈望朋友做得好。我生平最大憾事就是对于美术和运动都一无所长。幼时薄视艺事为小技，此时亦偶发宏愿去学习，终苦于心劳力拙，怏怏然废去。所以每遇年幼好友，就劝他趁早学一种音乐，学一项运动。

其次，我极羡慕他人做得好文章。每读到一种好作品，看见自己所久想说出而说不出的话，被他人轻易地说出来了，一方面固然以作者“先获我心”为快，而另一方面也不免心怀惭怍，惟其惭怍，所以每遇年幼好友，也苦口劝他练习作文，虽然明明知道人家会奚落我说：“你这样起劲谈作文，你自己的文章就做得‘蹩脚！’”

文章是可以练习的么？迷信天才的人自然嗤着鼻子这样问。但是在一切艺术里，天资和人力都不可偏废。古今许多第一流作者大半都经过刻苦的推敲揣摩的训练。法国福楼拜尝费三个月的功夫做成一句文章；莫泊桑尝登门请教，福楼拜叫他把十年辛苦成就的稿本付之一炬，从新起首学描实境。我们读莫泊桑那样的极自然极轻巧极流利的小说，谁想到他的文字也是费功夫作出来的呢？我近来看见两段文章，觉得是青年作者应该悬为座右铭的，

写在下面给你看看：

一段是从托尔斯泰的儿子Count Ilya Tolstoy所做的《回想录》(Reminiscences)里面译出来的，这段记载托尔斯泰著《安娜·卡列尼娜》(Anna Karenina)修稿时的情形。他说：“《安娜·卡列尼娜》初登俄报Vyetnik时，底页都须寄吾父亲自己校对。他起初在纸边加印刷符号如删削句读等。继而改字，继而改句，继而又大加增删，到最后，那张底页便成百孔千疮，糊涂得不可辨识。幸吾母尚能认清他的习用符号以及更改增删。她尝终夜不眠替吾父誊清改过底页。次晨，她便把他很整洁的清稿摆在桌上，预备他下来拿去付邮。吾父把这清稿又拿到书房里去看‘最后一遍’，到晚间这清稿又重新涂改过，比原来那张底页要更加糊涂，吾母只得再抄一遍。他很不安地向吾母道歉。‘松雅吾爱，真对不起你，我又把你誊的稿子弄糟了。我再不改了。明天一定发出去。’但是明天之后又有明天。有时甚至于延迟几礼拜或几月。他总是说，‘还有一处要再看一下’，于是把稿子再拿去改过。再誊清一遍。有时稿子已发出了，吾父忽然想到还要改几个字，便打电报去吩咐报馆替他改。”

你看托尔斯泰对文字多么谨慎，多么不惮烦！此外小泉八云给张伯伦教授(Prof. Chamberlain)的信也有一段很好的自白，他说：“……题目择定，我先不去运思，因为恐怕易生厌倦。我作文只是整理笔记。我不管层次，把最得意的一部分先急忙地信笔写下。写好了，便把稿子丢开，去做其他较适宜的工作。到第二天，我再把昨天所写的稿子读一遍，仔细改过，再从头至尾誊清一遍，在誊清中，新的意思自然源源而来，错误也呈现了，改正了。于是我又把他搁起，再过一天，我又修改第三遍。这一次是最重要的，结果总比原稿大有进步，可是还不能说完善。我再

拿一片干净纸作最后的誊清，有时须誊两遍。经过这四五次修改以后，全篇的意思自然各归其所，而风格也就改定妥贴了。”

小泉八云以美文著名，我们读他这封信，才知道他的成功秘诀。一般人也许以为这样咬文嚼字近于迂腐。在青年心目中，这种训练尤其不合胃口。他们总以为能倚马千言不加点窜的才算好脚色。这种念头不知误尽多少苍生？在艺术田地里比在道德田地里，我们尤其要讲良心。稍有苟且，便不忠实。听说印度的甘地主办一种报纸，每逢作文之先，必斋戒静坐沉思一日夜然后动笔。我们以文字骗饭吃的人们对此能不愧死么？

文章象其他艺术一样，“神而明之，存乎其人，”精微奥妙都不可言传，所可言传的全是糟粕。不过初学作文也应该认清路径，而这种路径是不难指点的。

学文如学画，学画可临帖，又可写生。在这两条路中间，写生自然较为重要。可是临帖也不可一笔勾销，笔法和意境在初学时总须从临帖中领会。从前中国文人学文大半全用临帖法。每人总须读过几百篇或几千篇名著，揣摩呻吟，至能背诵，然后执笔为文，手腕自然纯熟。欧洲文人虽亦重读书，而近代第一流作者大半由写生入手。莫泊桑初请教于福楼拜，福楼拜叫他描写一百个不同的面孔。霸若因为要描写吉普赛野人生活，便自己去和他们同住，可是这并非说他们完全不临帖。许多第一流作者起初都经过模仿的阶段。莎士比亚起初模仿英国旧戏剧作者。布朗宁起初模仿雪莱。陀思妥也夫斯基和许多俄国小说家都模仿雨果。我以为向一般人说法，临帖和写生都不可偏废。所谓临帖在多读书。中国现当新旧交替时代，一般青年颇苦无书可读。新作品寥寥有数，而旧书又受复古反动影响，为新文学家所不乐道。其实东烘学究之厌恶新小说和白话诗，和新文学运动者之攻击读经和念古

诗文，都是偏见。文学上只有好坏的分别，没有新旧的分别。青年们读新书已成时髦，用不着再提倡，我只劝有闲工夫有好兴致的人对于旧书也不妨去读读看。

读书只是一步预备的工夫，真正学作文，还要特别注意写生。要写生，须勤做描写文和记叙文。中国国文教员们常埋怨学生们不会做议论文。我以为这并不算奇怪。中学生的理解和知识大半都很贫弱，胸中没有议论，何能做得出议论文？许多国文教员们叫学生入手就做议论文，这是没有脱去科举时代的陋习。初学作议论文是容易走入空疏俗滥的路上去。我以为初学作文应该从描写文和记叙文入手，这两种文做好了，议论文是很容易办的。

这封信只就一时见到的几点说说。如果你想对于作文方法还要多知道一点，我劝你看看夏丏尊和刘薰宇两先生合著的《文章作法》。这本书有许多很精当的实例，对于初学是很有用的。

你的朋友 孟实

九 谈情与理

朋友：

去年张东荪先生在《东方杂志》发表过两篇论文，讨论善性问题，并提出理智救国的主张。今年李石岑先生和杜亚泉先生也为着同样问题，在《一般》上起过一番辩论。一言以蔽之，他们的争点是：我们的生活应该受理智支配呢？还是应该受感情支配呢？张杜两先生都是理智的辩护者，而李先生则私淑尼采，对于理智颇肆抨击。我自己在生活方面，尝感着情与理的冲突。近来稍涉猎文学哲学，又发见现代思潮的激变，也由这个冲突发轫。屡次手痒，想做一篇长文，推论情与理在生活与文化上的位置，因为牵涉过广，终于搁笔。在私人通信中大题不妨小做，而且这个问题也是青年急宜了解的，所以趁这次机会，粗陈鄙见。

科学家讨论事理，对于规范与事实，辨别极严。规范是应然，是以人的意志定出一种法则来支配人类生活的。事实是实然的，是受自然法则支配的。比方伦理、教育、政治、法律、经济各种学问都侧重规范，数、理化各种学问都侧重事实。规范虽和事实不同，而却不能不根据事实。比方在教育学中，“自由发展个性”是一种规范，而根据的是儿童心理学中的事实；在马克思派经济学中，“阶级斗争”和“劳工专政”都是规范，而“剩余价值”

律和“人口过剩”律是他所根据的事实。但是一般人制定规范，往往不根据事实而根据自己的希望。不知人的希望和自然界的事实常不相侔，而规范是应该限于事实的。规范倘若不根据事实，则不特不能实现，而且漫无意义。比方在事实上二加二等于四，而人的希望往往超过事实，硬想二加二等于五。既以为二加二等于五是很好的，便硬定“二加二应该等于五”的规范，这岂不是梦语？

我所以不满意张东荪、杜亚泉诸先生的学说者，就因为他们既没有把规范和事实分别清楚，而又想离开事实，只凭自家理想去订规范。他们想把理智抬举到万能的地位，而不问在事实上理智是否万能；他们只主张理智应该支配一切生活，而不考究生活是否完全可以理智支配。我很奇怪张先生以柏格森的翻译者而抬举理智，我尤其奇怪杜先生想从哲学和心理学的观点去抨击李先生，而不知李先生的学说得自尼采，又不知他自己所根据的心理学早已陈死。

只论事实，世界文化和个人生活果能顺着理智所指的路径前进么？现代哲学和心理学对于这个问题所给的答案是否定的。

哲学家怎么说呢？现代哲学的主要潮流可以说主要是十八世纪理智主义的反动。自尼采、叔本华以至于柏格森，没有人不看透理智的威权是不实在的。依现代哲学家看，宇宙的生命，社会的生命，和个体的生命都只有目的而无先见（purposive without foresight）。所谓有目的，是说生命是有归宿的，是向某固定方向前进的。所谓无先见，是说在某归宿之先，生命不能自己预知归宿何所。比方母鸡孵卵，其目的在产小鸡，而这个目的却不必预存于母鸡的意识中。理智就是先见，生命不受先见支配，所以不受理智支配。这是现代哲学上一种主要思潮，而这个思潮在政治

思想上演出两个相反的结论。其一为英国保守派政治哲学。他们说，理智既不能左右社会生命，所以我们应该让一切现行制度依旧存在，它们自己会变好，不用人费力去筹划改革。其二为法国行会主义(syndicalism)。这派激烈分子说，现行制度已经够坏了，把它们打破以后，任它们自己变去，纵然没有理智产生的建设方略，也决不会有比现在更坏的制度发现出来。无论你相信那一说，理智都不是万能的。

在心理学方面，理智主义的反动尤其剧烈。这种反动有两个大的倾向。第一个倾向是由边沁的享乐主义(hedonism)转到麦独孤的动原主义(homic theory)。享乐派心理学者以为一切行为都不外寻求快感与避免痛感。快感与痛感就是行为的动机。吾人心中预存何者发生快感何者发生痛感的计算，而后才有寻求与避免的行为。换句话说，行为是理智的产品，而理智所去取，则以感觉之快与不快为标准。这种学说在十八十九两世纪颇盛行，到了现代，因为受麦独孤心理学者的攻击，已成体无完肤。依麦独孤派学者看，享乐主义误在倒果为因。快感与痛感是行为的结果，不是行为的动机，动作顺利，于是生快感，动作受阻碍，于是生痛感；在动作未发生之前，吾人心中实未曾运用理智，预期快感如何寻求，痛感如何避免。行为的原动力是本能与情绪，不是理智。这个道理麦独孤在他的《社会心理学》里说得很警辟。

心理学上第二个反理智的倾向是弗洛伊德派的潜意识心理学。依这派学者看，心好比大海，意识好比海面浮着的冰山，其余汪洋深湛的统是潜意识。意识在心理中所占位置甚小，而理智在意识中所占位置又甚小，所以理智的能力是极微末的，通常所谓理智，大半是理性化(rationalisation)的结果，理智之来，常不在行为未发生之前，而在行为已发生之后。行为之发生，大半由

潜意识中的情意综(complexes)主持。吾人于事后须得解释辩护，于是才找出种种理由来。这便是理性化。比方一个人钟爱一个女子，天天不由自主的走到她的寓所左右。而他自己所能举出的理由只不外“去看报纸”，“去访她哥哥”，“去看那棵柳树今天开了几片新叶”一类的话。照这样说，不特理智不易驾驭感情，而理智自身也不过是感情的变相。维理智的人喜用弗洛伊德的升华说(sublimation)做护身符，不知所谓升华大半还是潜意识作用，其中情的成分比理的成分更加重要。

总观以上各点，我们可以知道在事实上理智支配生活的能力是极微末，极薄弱的，尊理智抑感情的人在思想上是开倒车，是想由现世纪回到十八世纪。开倒车固然不一定就是坏，可是要开倒车的人应该先证明现代哲学和心理学是错误的。不然，我们决难悦服。

更进一步，我们姑且丢开理智是否确能支配情感的问题，而衡量理智的生活是否确比情感的生活价值来得高。迷信理智的人不特假定理智能支配生活，而且假定理智的生活是尽善尽美的。第一个假定，我们已经知道，是与现代哲学和心理学相矛盾的。现在我们来研究第二个假定。

第一，我们应该知道理智的生活是很狭隘的。如果纯任理智，则美术对于生活无意义，因为离开情感，音乐只是空气的震动，图画只是涂着颜色的纸，文学只是联串起来的字。如果纯任理智，则宗教对于生活无意义，因为离开情感，自然没有神奇，而冥感灵通全是迷信。如果纯任理智，则爱对于人生也无意义，因为离开情感，男女的结合只是为着生殖。我们试想生活中无美术，无宗教(我是指宗教的狂热的情感与坚决信仰)，无爱情，还有什么意义？记得几年前有一位学生物学的朋友在《学灯》上发表一篇

文章，说穷到究竟，人生只不过是吃饭与交媾。他的题目我一时记不起，仿佛是“悲”“哀”一类的字。专从理智着想，他的话是千真万确的。但是他忘记了人是有感情的动物。有了感情，这个世界便另是一个世界，而这个人生便另是一个人生，决不是吃饭交媾就可以了事的。

第二，我们应该知道理智的生活是很冷酷的，很刻薄寡恩的。理智指示我们应该做的事甚多，而我们实在做到的还不及百分之一。所做到的那百分之一大半全是由于有情感在后面驱遣。比方我天天看见很可怜的乞丐，理智也天天提醒我赈济困穷的道理，可是除非我心中怜悯的情感触动时，我百回就有九十九回不肯掏腰包。前几天听见一位国学家投河的消息，和朋友们谈，大家都觉得他太傻。他固然是傻，可是世间有许多事项得有几份傻气的人才能去做。纯信理智的人天天都打计算，有许多不利于己的事他决不肯去做的。历史上许多侠烈的事迹都是情感的而不是理智的。

人类如要完全信任理智，则不特人生趣味剥削无余，而道德亦必流为下品。严密说起，纯任理智的世界中只能有法律而不能有道德。纯任理智的人纵然也说道德，可是他们的道德是问理的道德(morality according to principle)，而不是问心的道德(morality according to heart)。问理的道德迫于外力，问心的道德激于衷情，问理而不问心的道德，只能给人类以束缚而不能给人类以幸福。

比方中国人所认为百善之首的“孝”，就可以当作问理的道德，也可以当作问心的道德。如果单讲理智，父母对于子女不能居功，而子女对于父母便不必言孝。这个道理胡适之先生在《答汪长禄书》里说得很透辟。他说：

“‘父母于子无恩’的话，从王充孔融以来，也很久了。……今年我自己生了一个儿子，我才想到这个问题上去。我想这个孩子自己并不曾自由主张要生在我家，我们做父母的也不曾得他的同意，就糊里糊涂的给他一条生命，况且我们也并不曾有意送给他这条生命。我们既无意，如何能居功？……我们生一个儿子，就好比替他种了祸根，又替社会种了祸根。……所以我们教他养他，只是我们减轻罪过的法子。……这可以说是恩典吗？”因此，胡先生不赞成把“儿子孝顺父母”列为一种“信条”。

胡先生所以得此结论，是假定孝只是一种报酬，只是一种问理的道德。把孝当作这样解释，我也不赞成把它“列为一种信条”。但是我们要知道真孝并不是一种报酬，并不是借债还息。孝只是一种爱，而凡爱都是以心感心，以情动情，决不象做生意买卖，时时抓住算盘子，计算你给我二五，我应该报酬你一十。换句话说，孝是情感的，不是理智的。世间有许多慈母，不惜牺牲一切，以养护她的婴儿；世间也有许多婴儿，无论到了怎样困穷忧戚的境遇，总可以把头埋在母亲的怀里，得那不能在别处得到的保护与安慰。这就是孝的起源，这也就是一切爱的起源。这种孝全是激于至诚的，是我所谓问心的道德。

孝不是一种报酬，所以不是一种义务，把孝看成一种义务，于是“孝”就由问心的道德降而为问理的道德了。许多人“孝顺”父母，并不是因为激于情感，只因为他想凡是儿子都须得孝顺父母，才成体统。礼至而情不至，孝的意义本已丧失。儒家想因存礼以存情，于是孝变成一种虚文。象胡先生所说，“无论怎样不孝的人，一穿上麻衣，带上高粱冠，拿着哭丧棒，人家就赞他做‘孝子’了”。近人非孝，也是从理智着眼，把孝看作一种债息。其实与儒家末流犯同一毛病。问理的孝可非而问心的孝是不

可非的。

孝不过是许多事例中之一种。其他一切道德也都可以有问心的和问理的分别。问理的道德虽亦不可少，而衡其价值，则在问心的道德之下。孔子讲道德注重仁字，孟子讲道德注重义字，仁比义更有价值，是孔门学者所公认的。仁就是问心的道德，义就是问理的道德。宋儒注仁义两个字说：“仁者心之德，义者事之宜。”这是很精确的。

我说了这许多话，可以一言以蔽之，仁胜于义，问心的道德胜于问理的道德，所以情感的生活胜于理智的生活。生活是多方面的，我们不但要能够知(know)，我们更要能够感(feel)。理智的生活只是片面的生活。理智没有多大能力去支配情感，纵使理智能支配情感，而理胜于情的生活和文化都不是理想的。

我对于这个问题还有许多的话，在这封信里只能言不尽意，待将来再说。

你的朋友 孟实

附注：

此文发表后曾蒙杜亚泉先生给了一个批评(见《一般》三卷三号)，当时课忙，所以没有奉复。我此文结论中明明说过，“问理的道德虽亦不可少，而衡其价值，则在问心的道德之下。”我并没有说把理智完全勾消。杜先生也说：“我也主张主情的道德。”然则我们的意见根本并无二致。我不能不羡慕杜先生真有闲功夫。

杜先生一方面既然承认“朱先生说，‘真孝并不是一种报酬，’这句话很精到的”，而另一方面又加上一句“但是‘孝不是一种义务’这句话却错了。”我以为他可以说出一番大道理来，而下文不过是如此：“至于父母就是社会上担负教育子女义务的人……这种人在衰老的时候，社会也应该辅养他。”说明白一点咧在子女幼时，父母曾为社会辅养子女；所以到父母老时，子女也应该为社会辅养父母。

请问杜先生,这是不是所谓报酬?承认我的“孝不是一种报酬”一语为“精到”,而说明“孝是一种义务”时,又回到报酬的原理,这似犯了维护理智的人们所谓“矛盾律”。

“今之孝者,是谓能养”,杜先生大约还记得下文罢?我承认“养老”“养小”都确是一种义务,我否认能尽这种义务就是孝慈。因为我主张于能尽养老的义务之外,还要有出于衷诚的敬爱,才能谓孝,所以我主张孝不是一种报酬。因为我主张孝不是一种报酬,所以我否认孝只是一种义务。杜先生同意于“孝不是一种报酬”,而致疑于“孝不是一种义务”,这也是矛盾。

维护理智的人,推理一再陷于矛盾,世间还有更好的凭据证明理智不可尽信么?

十 谈 摆 脱

朋友：

近来研究黑格尔(Hegel)讨论悲剧的文章，有时拿他的学说来印证实际生活，颇觉欣然有会意。许久没有写信给你，现在就拿这点道理作谈料。

黑格尔对于古今悲剧，最推尊希腊索福克勒斯(Sophocles)的《安提戈涅》(Antigone)。安提戈涅的哥哥因为争王位，借重敌国的兵攻击他自己的祖国忒拜，他在战场中被打死了。忒拜新王克瑞翁(Creon)悬令，如有人敢收葬他，便处死罪，因为他是一个国贼。安提戈涅很象中国的聂嫈，毅然不避死刑，把她哥哥的尸骨收葬了。安提戈涅又是和克瑞翁的儿子海蒙(Haemon)订过婚的，她被绞以后，海蒙痛恨她，也自杀了。

黑格尔以为凡悲剧都生于两理想的冲突，而安提戈涅是最好的实例。就克瑞翁说，做国王的职责和做父亲的职责相冲突。就安提戈涅说，做国民的职责和做妹妹的职责相冲突。就海蒙说，做儿子的职责和做情人的职责相冲突。因此冲突，故三方面结果都是悲剧。

黑格尔只是论文学，其实推广一点说，人生又何尝不是一种理想的冲突场？不过实在界和舞台有一点不同，舞台上的悲剧生

于冲突之得解决，而人生的悲剧则多生于冲突之不得解决。生命途程上的歧路尽管千差万别，而实际上只有一条路可走，有所取必有所舍，这是自然的道理。世间有许多人站在歧路上只徘徊顾虑，既不肯有所舍，便不能有所取。世间也有许多人既走上这一条路，又念念不忘那一条路。结果也不免差误时光。“鱼我所欲，熊掌亦我所欲，二者不可得兼，舍鱼而取熊掌可也。”有这样果决，悲剧决不会发生。悲剧之发生就在既不肯舍鱼，又不肯舍熊掌，只在那儿垂涎打算盘。这个道理我可以举几个实例来说明：

“禾”是一个大学生，很好文学，而他那一班的功课有簿记、有法律，都是他所厌恶的。他每见到我便愁眉蹙额的说：

“真是无聊！天天只是预备考试！天天只是读这些没有意味的课本！”我告诉他，“你既不欢喜那些东西，便把它们丢开就是了。”他说：“既然花了家里的钱进学堂，总得要勉强敷衍考试才是。”我说：“你要敷衍考试，就敷衍考试是了。”然而他天天嫌恶考试，天天又在那儿预备考试。

我有一个幼时的同学恋爱了一个女子。他的家庭极力阻止他。他每次来信都向我诉苦。我去信告诉他说，“你既然爱她，便毅然不顾一切去爱她就是了。”他又说：“家庭骨肉的恩爱就能够这样忽然置之么？”我回复他说：“事既不能两全，你便应该趁早疏绝她。”但是他到现在还是犹豫不知所可，还是照旧叫苦。

“禹”也是一个旧相识。他在衙门里充当一个小差事。他很能做文章，家里虽不丰裕，也还不至于没有饭吃。衙门里案牍和他的脾胃不很合，而且妨碍他著述。他时常觉得他的生活没有意味，和我谈心时，不是说，“喂，如果我不要就这个事，这本稿子久已写成了。”就是说：“这事简直不是人干的，我回家陪妻子吃糙米饭去了！”象这样的话我也不知道听他说过多少回数，

但是他还是依旧风雨无阻的去应卯。

这些朋友的毛病都不在“见不到”而在“摆脱不开”。“摆脱不开”便是人生悲剧的起源。畏首畏尾，徘徊歧路，心境既多苦痛，而事业也不能成就。许多人的生命都是这样模模糊糊的过去的。要免除这种人生悲剧，第一须要“摆脱得开”。消极说是“摆脱得开”，积极说便是“提得起”，便是“抓得住”。认定一个目标，便专心致志的向那里走，其余一切都置之度外，这是成功的秘诀，也是免除烦恼的秘诀。现在姑且举几个实例来说明我所谓“摆脱得开”。

释迦牟尼当太子时，乘车出游，看到生老病死的苦状，便恍然解悟人生虚幻，把慈父娇妻爱子和王位一齐抛开，深夜遁入深山，静坐菩提树下，冥心默想解脱人类罪苦的方法。这是古今第一个知道摆脱的人。其次如苏格拉底，如耶稣，如屈原，如文天祥，为保持人格而从容就死，能摆脱开一般人所摆脱不开的生活欲，也很可以廉顽立懦。再其次如希腊第欧根尼提倡克欲哲学，除一个饮水的杯子和一个盘坐的桶子以外，身旁别无长物，一日见童子用手捧水喝，他便把饮水的杯子也掷碎。犹太斯宾诺莎学说与犹太教义不合，犹太教徒行贿不遂，把他驱逐出籍，他以后便专靠磨镜过活。他在当时是欧洲第一个大哲学家，海得尔堡大学请他去当哲学教授，他说：“我还是磨我的镜子比较自由，”所以谢绝教授的位置。这是能为真理为学问摆脱一切的。卓文君逃开富家的安适，去陪司马相如当垆卖酒，是能为恋爱摆脱一切的。张翰在齐做大司马东曹掾，一天看见秋风乍起，想起吴中菰菜莼羹鲈鱼脍，立刻就弃官归里。陶渊明做彭泽令，不愿束带见督邮，向县吏说：“我岂能为五斗米折腰向乡里小儿！”立即解绶辞官。这是能摆脱禄位以行吾心所安的。英国小说家司各特早

年颇致力于诗，后读拜伦著作，知道自己在诗的方面不能有大成就，便丢开音律专去做他的小说。这是能为某一种学问而摆脱开其他学问之引诱的。孟敏堕甑，不顾而去。郭林宗问他的缘故，他回答说：“甑已碎，顾之何益？”这是能摆脱过去失败的。

斯蒂文森论文，说文章之术在知遗漏(the art of omitting)，其实不独文章如是，生活也要知所遗漏。我幼时，有一位最敬爱的国文教师看出我不知摆脱的毛病，尝在我的课卷后面加这样的批语：“长枪短戟，用各不同，但精其一，已足致胜，汝才有偏向，姑发展其所长，不必广心博鹜也。”十年以来，说了许多废话，看了许多废书，做了许多不中用的事，走了许多没有目标的路，多尝试，少成功，回忆师训，殊觉赧然，冷眼观察，世间象我这样暗中摸索的人正亦不少。大节固不用说，请问街头那纷纷群众忙的为什么？为什么天天做明知其无聊的工作，说明知其无聊的话，和明知其无聊的朋友假意周旋？在我看来，这都由于“摆脱不开”。因为人人都“摆脱不开”，所以生命便成了一幕最大的悲剧。

朋友，我写到这里，已超过寻常篇幅，把上面所写的翻看一过，觉得还没有把“摆脱”的道理说得透。我只谈到粗浅处，细微处让你自己暇时细心体会。

你的朋友 孟实

十一 谈在卢佛尔宫所得的一个感想

朋友：

去夏访巴黎卢佛尔宫，得摩挲《蒙娜·丽莎》肖象的原迹，这是我生平一件最快意的事。凡是第一流美术作品都能使人在微尘中见出大千，在刹那中见出终古。雷阿那多·达·芬奇(Leonardo de Vinci)的这幅半身美人肖象纵横都不过十几寸，可是她的意蕴多么深广！佩特(Walter Pater)在《文艺复兴论》里说希腊、罗马和中世纪的特殊精神都在这一幅画里表现无遗。我虽然不知道佩特所谓希腊的生气，罗马的淫欲和中世纪的神秘是什么一回事，可是从那轻盈笑靥里我仿佛窥透人世的欢爱和人世的罪孽。虽则见欢爱而无留恋，虽则见罪孽而无畏惧。一切希冀和畏避的念头在霎时间都涣然冰释，只游心于和谐静穆的意境。这种境界我在贝多芬乐曲里，在《密罗斯爱神》雕像里，在《浮士德》诗剧里，也常隐约领略过，可是都不如《蒙娜·丽莎》所表现的深刻明显。

我穆然深思，我悠然遐想，我想象到中世纪人们的热情，想象到达·芬奇作此画时费四个寒暑的精心结构，想象到丽莎夫人临画时听到四周的缓歌慢舞，如何发出那神秘的微笑。

正想得发呆时，这中纪的甜梦忽然被现世纪的足音惊醒，一

个法国向导领著一群四五十个男的女的美国人蜂拥而来了。向导操很拙劣的英语指著说：“这就是著名的《蒙娜·丽莎》。”那班肥颈项胖乳房的人们照例露出几种惊奇的面孔，说出几个处处用得着的赞美的形容词，不到三分钟又蜂拥而去了。一年四季，人们尽管川流不息的这样蜂拥而来蜂拥而去，丽莎夫人却时时刻刻在那儿露出你不知道是怀善意还是怀恶意的微笑。

从观赏《蒙娜·丽莎》的群众回想到《蒙娜·丽莎》的作者，我登时发生一种不调和的感触，从中世纪到现世纪，这中间有多么深多么广的一条鸿沟！中世纪的旅行家一天走上二百里已算飞快，现在坐飞艇不用几十分钟就可走几百里了。中世纪的著作家要发行书籍须得请僧侣或抄胥用手抄写，一个人朝于斯夕于斯的，一年还说不定能抄完一部书，现在大书坊每日可出书万卷，任何人都可以出文集诗集了。中世纪许多书籍是新奇的，连在近代，以培根、笛卡儿那样渊博，都没有机会窥亚理斯多德的全豹，近如包慎伯到三四十岁时才有一次机会借阅《十三经注疏》。现在图书馆林立，贩夫走卒也能博通上下古今了。中世纪画《蒙娜·丽莎》的人须自己制画具自己配颜料，作一幅画往往须三年五载才可成功，现在美术家每日可以成几幅乃至十几幅“创作”了。中世纪人想看《蒙娜·丽莎》须和作者或他的弟子有交谊，真能欣赏他，才能侥幸一饱眼福，现在卢佛尔宫好比十字街，任人来任人去了。

这是多么深多么广的一条鸿沟！据历史家说，我们已跨过了这鸿沟，所以我们现代文化比中世纪进步得多了。话虽如此说，而我对着《蒙娜·丽莎》和观赏《蒙娜·丽莎》的群众，终不免有所怀疑，有所惊惜。

在这个现世纪忙碌的生活中，那里还能找出三年不窥园、十年

成一赋的人？那里还能找出深通哲学的磨镜匠，或者行乞读书的苦学生？现代科学和道德信条都比从前进步了，那里还能迷信宗教崇尚侠义？我们固然没有从前人的呆气，可是我们也没有从前人的苦心与热情了。别的不说，就是看《蒙娜·丽莎》也只象看破烂朝报了。

科学愈进步，人类征服环境的能力也愈大。征服环境的能力愈大，的确是人生一大幸福。但是它同时也易生流弊。困难日益少，而人类也愈把事情看得太容易，做一件事不免愈轻浮粗率，而坚苦卓绝的成就也便日益稀罕。比方从纽约到巴黎还象从前乘帆船时要经许多时日，冒许多危险，美国人穿过卢佛尔宫决不会象他们穿过巴黎香榭里雪街一样匆促。我很坚决的相信，如果美国人所谓“效率”(efficiency)以外，还有其他标准可估定人生价值，现代文化至少含有若干危机的。

“效率”以外究竟还有其他估定人生价值的标准么？要回答这个问题，我们最好拿法国理姆(Reims)亚眠(Amiens)各处几个中世纪的大教寺和纽约一座世界最高的钢铁房屋相比较。或者拿一幅湘绣和杭州织锦相比较，便易明白。如只论“效率”，杭州织锦和美国钢铁房屋都是一样机械的作品，较之湘绣和理姆大教寺，费力少而效率差不多总算没有可指摘之点。但是刺湘绣的闺女和建筑中世纪大教寺的工程师在工作时，刺一针线或叠一块砖，都要费若干心血，都有若干热情在后面驱遣，他们的心眼都钉在他们的作品上，这是近代只讲“效率”的工匠们所诧为呆拙的。织锦和钢铁房屋用意只在适用，而湘绣和中世纪建筑于适用以外还要能慰情，还要能为作者力量气魄的结晶，还要能表现理想与希望。假如這幾点在人生和文化上自有意义与价值，“效率”决不是唯一的估定价值的标准，尤其不是最高品的估定价值

的标准。最高品估定价值的标准一定要著重人的成分 (human element), 遇见一种工作不仅估量它的成功如何, 还有问它是否由努力得来的, 是否为高尚理想与伟大人格之表现。如果它是经过努力而能表现理想与人格的工作, 虽然结果失败了, 我们也得承认它是有价值的。这个道理布朗宁(Browning)在Rabbi Ben Ezra那篇诗里说得最精透, 我不会翻译, 只择几段出来让你自己去玩味:

Not on the vulgar mass
Called "work", must Sentence pass,
Things done, that took the eye and had the price,
O'er which, from level stand,
The low world laid its hand,
Found straight way to its mind, could value in a
trice,

But all, the world's coarse thumb
And finger failed to plumb,
So passed in making up the main account,
All instincts immature,
All purposes unsure,
That weighed not as his work, yet swelled the man's
amount,

Thoughts hardly to be packed
Into a narrow act,

Fancies that broke through thoughts and escaped,
All I could never be,
All, men ignored in me,
This I was worth to God, whose wheel the pitcher
shaped.

这几段诗在我生平所给的益处最大。我记得这几句话，所以能惊赞热烈的失败，能欣赏一般人所嗤笑的呆气和空想，能景仰不计成败的坚苦卓绝的努力。

假如我的十二封信对于现代青年能发生毫末的影响，我尤其虔心默祝这封信所宣传的超“效率”的估定价值的标准能印入个个读者的心孔里去；因为我所知道的学生们、学者们和革命家们都太贪容易，太浮浅粗疏，太不能深入，太不能耐苦，太类似美国旅行家看《蒙娜·丽莎》了。

你的朋友 孟实

十二 谈人生与我

朋友：

我写了许多信，还没有郑重其事地谈到人生问题，这是一则因为这个问题实在谈滥了，一则也因为我看这个问题并不如一般人看得那样重要。在这最后一封信里我所以提出这个滥题来讨论者，并不是要说出什么一番大道理，不过把我自己平时几种对于人生的态度随便拿来做一次谈料。

我有两种看待人生的方法。在第一种方法里，我把我自己摆在前台，和世界一切人和物在一块玩把戏；在第二种方法里，我把我自己摆在后台，袖手看旁人在那儿装腔作势。

站在前台时，我把我自己看得和旁人一样，不但和旁人一样，并且和鸟兽虫鱼诸物也都一样。人类比其他物类痛苦，就因为人类把自己看得比其他物类重要。人类中有一部分人比其余的人苦痛，就因为这一部分人把自己比其余的人看得重要。比方穿衣吃饭是多么简单的事，然而在这个世界里居然成为一个极重要的问题，就因为有一部分人要亏人自肥。再比方生死，这又是多么简单的事，无量数人和无量数物都已生过来死过去了。一个小虫让车轮压死了，或者一朵鲜花让狂风吹落了，在虫和花自己都决不值得计较或留恋，而在人类则生老病死以后偏要加上一个苦字。

这无非是因为人们希望造物主宰待他们自己应该比草木虫鱼特别优厚。

因为如此着想，我把自己看作草木虫鱼的侪辈，草木虫鱼在和风甘露中是那样活著，在炎暑寒冬中也还是那样活着。象庄子所说，它们“诱然皆生，而不知其所以生，同焉皆得，而不知其所以得。”它们时而戾天跃渊，欣欣向荣，时而含葩敛翅，晏然蛰处，都顺著自然所赋予的那一副本性。它们决不计较生活应该是如何，决不追究生活是为著什么，也决不埋怨上天待它们特薄，把它们供人类宰割凌虐。在它们说，生活自身就是方法，生活自身也就是目的。

从草木虫鱼的生活，我觉得一个经验。我不在生活以外别求生活方法，不在生活以外别求生活目的。世间少我一个，多我一个，或者我时而幸运，时而受灾祸侵逼，我以为这都无伤天地之和。你如果问我，人们应该如何生活才好呢？我说，就顺著自然所给的本性生活著，象草木虫鱼一样。你如果问我，人们生活在这幻变无常的世相中究竟为著什么？我说，生活就是为著生活，别无其他目的。你如果向我埋怨天公说，人生是多么苦恼呵！我说，人们并非生在这个世界来享幸福的，所以那并不算奇怪。

这并不是一种颓废的人生观。你如果说我的话带有颓废的色彩，我请你在春天到百花齐放的园子里去，看看蝴蝶飞，听听鸟儿鸣，然后再回到十字街头，仔细瞧瞧人们的面孔，你看谁是活泼，谁是颓废？请你在冬天积雪凝寒的时候，看看雪压的松树，看看站在冰上的鸥和游在水中的鱼，然后再回头看看遇苦便叫的那“万物之灵”，你以为谁比较能耐苦持恒呢？

我拿人比禽兽，有人也许目为异端邪说。其实我如果要援引“经典”，称道孔孟以辨护我的见解，也并不是难事。孔子所谓

“知命”，孟子所谓“尽性”，庄子所谓“齐物”，宋儒所谓“廓然大公，物来顺应”，和希腊廊下派哲学，我都可以引申成一篇经义文，做我的护身符。然而我觉得这大可不必。我虽不把自己比旁人看得重要，我也不把自己看得比旁人分外低能，如果我的理由是理由，就不用仗先圣先贤的声威。

以上是我站在前台对于人生的态度。但是我平时很欢喜站在后台看人生。许多人把人生看作只有善恶分别的，所以他们的态度不是留恋，就是厌恶。我站在后台时把人和物也一律看待，我看西施，嫫母、秦桧、岳飞也和我看八哥、鹦鹉、甘草、黄连一样，我看匠人盖屋也和我看鸟鹊营巢、蚂蚁打洞一样，我看战争也和我看斗鸡一样，我看恋爱也和我看雄蜻蜓追雌蜻蜓一样。因此，是非善恶对我都无意义，我只觉得对着这些纷纭扰攘的人和物，好比看图画，好比看小说，件件都很有趣味。

这些有趣味的人和物之中自然也有一个分别。有些有趣味，是因为它们带有很浓厚的喜剧成分，有些有趣味，是因为它们带有很深刻的悲剧成分。

我有时看到人生的喜剧。前天遇见一个小外交官，他的上下巴都光光如也，和人说话时却常常用大拇指和食指在腮旁捻一捻，象有胡须似的。他们说这是官气，我看到这种举动比看诙谐画还更有趣味。许多年前一位同事常常很气忿的向人说：“如果我是一个女子，我至少已接得一尺厚的求婚书了！”偏偏他不是女子，这已经是喜剧；何况他又麻又丑，纵然他幸而为女子，也决不会有求婚书的麻烦，而他却以此沾沾自喜，这总算得喜剧之喜剧了。这件事和英国文学家哥尔德斯密斯的一段逸事一样有趣。他有一次陪几个女子在荷兰某一个桥上散步，看见桥上行人个个都注意他同行的女子，而没有一个睬他自己，便扳起面孔很气忿的说：“哼，

在别地方也有人这样看我咧！”如此等类的事，我天天都见得着。在闲静寂寞的时候，我把这一类的小小事件从记忆中召回来，寻思玩味，觉得比抽烟饮茶还更有味。老实说，假如这个世界中没有曹雪芹所描写的刘老老，没有吴敬梓所描写的严贡生，没有莫里哀所描写的达尔杜弗和阿尔巴贡，生命更不值得留恋了。我感谢刘老老、严贡生一流人物，更甚于我感谢钱塘的潮和匡庐的瀑。

其次，人生的悲剧尤其能使我惊心动魄；许多人因为人生多悲剧而悲观厌世，我却以为人生有价值正因其有悲剧。我在几年前做的《无言之美》里曾说明这个道理，现在引一段来：

“我们所居的世界是最完美的，就因为它是最不完美的。这话表面看去，不通已极。但是实含有至理。假如世界是完美的，人类所过的生活——比好一点，是神仙的生活，比坏一点，就是猪的生活——便呆板单调已极，因为倘若件件事都尽美尽善了，自然没有希望发生，更没有努力奋斗的必要。人生最可乐的就是活动所生的感觉，就是奋斗成功而得的快慰。世界既完美，我们如何能尝创造成功的快慰？这个世界之所以美满，就在有缺陷，就在有希望的机会，有想象的田地。换句话说，世界有缺陷，可能性才大。”

这个道理李石岑先生在《一般》三卷三号所发表的《缺陷论》里也说得很透辟。悲剧也就是人生一种缺陷。它好比洪涛巨浪，令人在平凡中见出庄严，在黑暗中见出光彩。假如荆轲真正刺中秦始皇，林黛玉真正嫁了贾宝玉，也不过闹个平凡收场，那得叫千载以后的人唏嘘赞叹？以李太白那样天才，偏要和江淹戏弄笔墨，做了一篇“反恨赋”，和“上韩荆州书”一样庸俗无味。毛声山评《琵琶记》，说他有意要做“补天石”传奇十种，把古今几件悲剧都改个快活收场，他没有实行，总算是一件幸事。人生

本来要有悲剧才能算人生，你偏想把它一笔勾消，不说你勾消不去，就是勾消去了，人生反更索然寡趣。所以我无论站在前台或站在后台时，对于失败，对于罪孽，对于殃咎，都是一幅冷眼看待，都是用一个热心惊赞。

朋友，我感谢你费去宝贵的时光读我的这十二封信，如果你不厌倦，将来我也许常常和你通信闲谈，现在让我暂时告别罢！

你的朋友 孟实

附录一

无言之美

孔子有一天突然很高兴地对他的学生说：“予欲无言。”子贡就接着问他：“子如不言，则小子何述焉？”孔子说：“天何言哉？四时行焉，百物生焉。天何言哉？”

这段赞美无言的话，本来从教育方面着想。但是要明瞭无言的意蕴，宜从美术观点去研究。

言所以达意，然而意决不是完全可以言达的。因为言是固定的，有迹象的；意是瞬息万变，飘渺无踪的。言是散碎的，意是混整的。言是有限的，意是无限的。以言达意，好象用继续的虚线画实物，只能得其近似。

所谓文学，就是以言达意的一种美术。在文学作品中，语言之先的意象，和情绪意旨所附丽的语言，都要尽美尽善，才能引起美感。

尽美尽善的条件很多。但是第一要不违背美术的基本原理，要“和自然逼真”(true to nature)；这句话讲得通俗一点，就是说美术作品不能说谎。不说谎包含有两种意义：一、我们所说的话，就恰似我们所想说的话。二、我们所想说的话，我们都吐肚子说出来了，毫无余蕴。

意既不可以完全达之以言，“和自然逼真”一个条件在文学

上不是做不到么？或者我们问得再直截一点，假使语言文字能够完全传达情意，假使笔之于书的和存之于心的铢两悉称，丝毫不爽，这是不是文学上所应希求的一件事？

这个问题是了解文学及其他美术所必须回答的。现在我们姑且答道：文字语言固然不能全部传达情绪意旨，假使能够，也并非文学所应希求的。一切美术作品也都是这样，尽量表现，非惟不能，而也不必。

先从事实下手研究。譬如有一个荒村或任何物体，摄影家把它照一幅相，美术家把它画一幅画。这种相片和图画可以从两个观点去比较：第一，相片或图画，那一个较“和自然逼真”？不消说得，在同一视阈以内的东西，相片都可以包罗尽致，并且体积比例和实物都两两相称，不会有丝毫错误。图画就不然：美术家对一种境遇，未表现之先，先加一番选择。选择定的材料还须经过一番理想化，把美术家的人格参加进去，然后表现出来。所表现的只是实物一部分，就连这一部分也不必和实物完全一致。所以图画决不能如相片一样“和自然逼真”。第二，我们再问，相片和图画所引起的美感那一个浓厚，所发生的印象那一个深刻，这也不消说，稍有美术口胃的人都觉得图画比相片美得多。

文学作品也是同样。譬如《论语》，“子在川上曰：‘逝者如斯夫，不舍昼夜！’”几句话决没完全描写出孔子说这番话时候的心境，而“如斯夫”三字更笼统，没有把当时的流水形容尽致。如果说详细一点，孔子也许这样说：“河水滚滚地流去，日夜都是这样，没有一刻停止。世界上一切事物不都象这流水时常变化不尽么？过去的事物不就永远过去决不回头么？我看见这流水心中好不惨伤呀！……”但是纵使这样说去，还没有尽意。而比较起来，“逝者如斯夫，不舍昼夜！”九个字比这段长而臭的演义就值得玩味

多了！在上等文学作品中，——尤其在诗词中——这种言不尽意的例子处处都可以看见。譬如陶渊明的《时运》，“有风自南，翼彼新苗；”《读〈山海经〉》，“微雨从东来，好风与之俱；”本来没有表现出诗人的情绪，然而玩味起来，自觉有一种闲情逸致，令人心旷神怡。钱起的《省试湘灵鼓瑟》末二句，“曲终人不见，江上数峰青，”也没有说出诗人的心绪，然而一种凄凉惜别的神情自然流露于言语之外。此外象陈子昂的《幽州台怀古》，“前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而泪下！”李白的《怨情》，“美人卷珠帘，深坐颦蛾眉。但见泪痕湿，不知心恨谁。”虽然说明了诗人的情感，而所说出来的多么简单，所含蓄的多么深远？再就写景说，无论何种境遇，要描写得唯妙唯肖，都要费许多笔墨。但是大手笔只选择两三件事轻描淡写一下，完全境遇便呈露眼前，栩栩欲生。譬如陶渊明的《归园田居》，“方宅十余亩，草屋八九间。榆柳阴后檐，桃李罗堂前。暧暧远人村，依依墟里烟。狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠。”四十字把乡村风景描写多么真切！再如杜工部的《后出塞》，“落日照大地，马鸣风萧萧。平沙列万幕，部伍各见招。中天悬明月，令严夜寂寥。悲笳数声动，壮士惨不骄。”寥寥几句话，把月夜沙场状况写得多么有声有色，然而仔细观察起来，乡村景物还有多少为陶渊明所未提及，战地情况还有多少为杜工部所未提及。从此可知文学上我们并不以尽量表现为难能可贵。

在音乐里面，我们也有这种感想，凡是唱歌奏乐，音调由洪壮急促而变到低微以至于无声的时候，我们精神上就有一种沉默肃穆和平愉快的景象。白香山在《琵琶行》里形容琵琶声音暂时停顿的情况说，“水泉冷涩弦凝绝，凝绝不通声暂歇。别有幽愁暗恨生，此时无声胜有声。”这就是形容音乐上无言之美的滋味。著

名英国诗人济慈(Keats)在《希腊花瓶歌》也说,“听得见的声调固然幽美,听不见的声调尤其幽美”(Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter),也是说同样道理。大概喜欢音乐的人都尝过此中滋味。

就戏剧说,无言之美更容易看出。许多作品往往在热闹场中动作快到极重要的一点时,忽然万籁俱寂,现出一种沉默神秘的景象。梅特林克(Maeterlinck)的作品就是好例。譬如《青鸟》的布景,择夜阑人静的时候,使重要角色睡得很长久,就是利用无言之美的道理。梅氏并且说:“口开则灵魂之门闭,口闭则灵魂之门开。”赞无言之美的话不能比此更透辟了。莎士比亚的名著《哈姆雷特》一剧开幕便描写更夫守夜的状况,德林瓦特(Drinkwater)在其《林肯》中描写林肯在南北战争军事旁午的时候跪着默祷,王尔德(O. Wilde)的《温德梅尔夫人的扇子》里面描写温德梅尔夫人私奔在她的情人寓所等候的状况,都在兴酣局紧,心悬悬渴望结局时,放出沉默神秘的色彩,都足以证明无言之美的。近代又有一种哑剧和静的布景,或只有动作而无言语,或连动作也没有,就将靠无言之美引人入胜了。

雕刻塑象本来是无言的,也可以拿来说明无言之美。所谓无言,不一定指不说话,是注重在含蓄不露。雕刻以静体传神,有些是流露的,有些是含蓄的。这种分别在眼睛上尤其容易看见。中国有一句谚语说,“金刚怒目,不如菩萨低眉”,所谓怒目,便是流露;所谓低眉,便是含蓄。凡看低头闭目的神象,所生的印象往往特别深刻。最有趣的就是西洋爱神的雕刻,她们男女都是瞎了眼睛。这固然根据希腊的神话,然而实在含有美术的道理,因为爱情通常都在眉目间流露,而流露爱情的眉目是最难比拟的。所以索性雕成盲目,可以耐人寻思。当初雕刻家原不必有意为此,

但这些也许是人类不用意识而自然碰的巧。

要说明雕刻上流露和含蓄的分别，希腊著名雕刻《拉奥孔》(Laocoon)是最好的例子。相传拉奥孔犯了大罪，天神用了一种极惨酷的刑法来惩罚他，遣了一条恶蛇把他和他的两个儿子在一块绞死了。在这种极刑之下，未死之前当然有一种悲伤惨感目不忍睹的一顷刻，而希腊雕刻家并不擒住这一顷刻来表现，他只把将达苦痛极点前一顷刻的神情雕刻出来，所以他所表现的悲哀是含蓄不露的。倘若是流露的，一定带了挣扎呼号的样子。这个雕刻，一眼看去，只觉得他们父子三人都有一种难言之恫；仔细看去，便可发见条条筋肉根根毛孔都暗示一种极苦痛的神情。德国莱辛(Lessing)的名著《拉奥孔》就根据这个雕刻，讨论美术上含蓄的道理。

以上是从各种艺术中信手拈来的几个实例。把这些个别的实例归纳在一起，我们可以得一个公例，就是：拿美术来表现思想和情感，与其尽量流露，不如稍有含蓄；与其吐肚子把一切都说出来，不如留一大部分让欣赏者自己去领会。因为在欣赏者的头脑里所生的印象和美感，有含蓄比较尽量流露的还要更加深刻。换句话说，说出来的越少，留着不说的越多，所引起的美感就越大越深越真切。

这个公例不过是许多事实的总结束。现在我们要进一步求出解释这个公例的理由。我们要问何以说得越少，引起的美感反而越深刻？何以无言之美有如许势力？

想答复这个问题，先要明白美术的使命。人类何以有美术的要求？这个问题本非一言可尽。现在我们姑且说，美术是帮助我们超现实而求安慰于理想境界的。人类的意志可向两方面发展：一是现实界，一是理想界。不过现实界有时受我们的意志支配，

有时不受我们的意志支配。譬如我们想造一所房屋，这是一种意志。要达到这个意志，必费许多力气去征服现实，要开荒辟地，要造砖瓦，要架梁柱，要赚钱去请泥水匠。这些事都是人力可以办到的，都是可以用意志支配的。但是现实界凡物皆向地心下坠一条定律，就不可以用意志征服。所以意志在现实界活动，处处遇障碍，处处受限制，不能圆满地达到目的，实际上我们的意志十之八九都要受现实限制，不能自由发展。譬如谁不想有美满的家庭？谁不想住在极乐国？然而在现实界决没有所谓极乐美满的东西存在。因此我们的意志就不能不和现实发生冲突。

一般人遇到意志和现实发生冲突的时候，大半让现实征服了意志，走到悲观烦闷的路上去，以为件件事都不如人意，人生还有什么意味？所以堕落，自杀，逃空门种种的消极的解决法就乘虚而入了，不过这种消极的人生观不是解决意志和现实冲突最好的方法。因为我们人类生来不是懦弱者，而这种消极的人生观甘心让现实把意志征服了，是一种极懦弱的表示。

然则此外还有较好的解决法么？有的，就是我所谓超现实。我们处世有两种态度，人力所能做到的时候，我们竭力征服现实。人力莫可奈何的时候，我们就要暂时超脱现实，储蓄精力待将来再向他方面征服现实。超脱到那里去呢？超脱到理想界去。现实界处处有障碍有限制，理想界是天空任鸟飞，极空阔极自由的。现实界不可以造空中楼阁，理想界是可以造空中楼阁的。现实界没有尽美尽善，理想界是有尽美尽善的。

姑取实例来说明。我们走到小城市里去，看见街道窄狭污浊，处处都是阴沟厕所，当然感觉不快，而意志立时就要表示态度。如果意志要征服这种现实哩，我们就要把这种街道房屋一律拆毁，另造宽大的马路和清洁的房屋。但是谈何容易？物质上发生种种

障碍，这一层就不一定可以做到。意志在此时如何对付呢？他说：我要超脱现实，去在理想界造成理想的街道房屋来，把它表现在图画上，表现在雕刻上，表现在诗文上。于是结果有所谓美术作品。美术家成了一件作品，自己觉得有创造的大力，当然快乐已极。旁人看见这种作品，觉得它真美丽，于是也愉快起来了，这就是所谓美感。

因此美术家的生活就是超现实的生活；美术作品就是帮助我们超脱现实到理想界去求安慰的。换句话说，我们有美术的要求，就因为现实界待遇我们太刻薄，不肯让我们的意志推行无碍，于是我们的意志就跑到理想界去求慰情的路径。美术作品之所以美，就美在它能够给我们很好的理想境界。所以我们可以说，美术作品的价值高低就看它超现实的程度大小，就看它所创造的理想世界是阔大还是窄狭。

但是美术又不是完全可以和现实界绝缘的。它所用的工具——例如雕刻用的石头，图画用的颜色，诗文用的语言——都是在现实界取来的。它所用的材料——例如人物情状悲欢离合——也是现实界的产物。所以美术可以说是以毒攻毒，利用现实的帮助以超脱现实的苦恼。上面我们说过，美术作品的价值高低要看它超脱现实的程度如何。这句话应稍加改正，我们应该说，美术作品的价值高低，就看它能否借极少量的现实界的帮助，创造极大量的理想世界出来。

在实际上说，美术作品借现实界的帮助愈少，所创造的理想世界也因而愈大。再拿相片和图画来说明。何以相片所引起的美感不如图画呢？因为相片上一形一影，件件都是真实的，而且应有尽有，发泄无遗。我们看相片，种种形影好象钉子把我们的想象力都钉死了。看到相片，好象看到二五，就只能想到一十，不

能想到其他数目。换句话说，相片把事物看得太真，没有给我们以想象余地。所以相片，只能抄写现实界，不能创造理想界。图画就不然。图画家用美术眼光，加一番选择的功夫，在一个完全境遇中选择了一小部事物，把它们又经过一番理想化，然后才表现出来。惟其留着一大部分不表现，欣赏者的想象力才有用武之地。想象作用的结果就是一个理想世界。所以图画所表现的现实世界虽极小而创造的理想世界则极大。孔子谈教育说，“举一隅不以三隅反，则不复也。”相片是把四隅通举出来了，不要你劳力去“复”。图画就只举一隅，叫欣赏者加一番想象，然后“以三隅反”。

流行语中有一句说：“言有尽而意无穷”。无穷之意达之以有尽之言，所以有许多意，尽在不言中。文学之所以美，不仅在有尽之言，而尤在无穷之意。推广地说，美术作品之所以美，不是只美在已表现的一部分，尤其是美在未表现而含蓄无穷的一大部分，这就是本文所谓无言之美。

因此美术要和自然逼真一个信条应该这样解释：和自然逼真是要窥出自然的精髓所在，而表现出来；不是说要把自然当作一篇印版文字，很机械地抄写下来。

这里有一个问题会发生。假使我们欣赏美术作品，要注重在未表现而含蓄着的一部分，要超“言”而求“言外意”，各个人有各个人的见解，所得的言外意不是难免殊异么？当然，美术作品之所以美，就美在有弹性，能拉得长，能缩得短。有弹性所以不呆板。同一美术作品，你去玩味有你的趣味，我去玩味有我的趣味。譬如莎氏乐府所以在艺术上占极高位置，就因为各种阶级的人在不同的环境中都欢喜读他。有弹性所以不陈腐。同一美术作品，今天玩味有今天的趣味，明天玩味有明天的趣味。凡是经

不得时代淘汰的作品都不是上乘。上乘文学作品，百读都令人不厌的。

就文学说，诗词比散文的弹性大；换句话说，诗词比散文所含的无言之美更丰富。散文是尽量流露的，愈发挥尽致，愈见其妙。诗词是要含蓄暗示，若即若离，才能引人入胜。现在一般研究文学的人都偏重散文——尤其是小说。对于诗词很疏忽。这件事可以证明一般人文学欣赏力很薄弱。现在如果要提高文学，必先提高文学欣赏力，要提高文学欣赏力，必先在诗词方面特下功夫，把鉴赏无言之美的能力养得很敏捷。因此我很望文学创作者在诗词方面多努力，而学校国文课程中诗歌应该占一个重要的位置。

本文论无言之美，只就美术一方面著眼。其实这个道理在伦理哲学教育宗教及实际生活各方面，都不难发现。老子《道德经》开卷便说：“道可道，非常道；名可名，非常名。”这就是说伦理哲学中有无言之美。儒家谈教育，大半主张潜移默化，所以拿时雨春风做比喻。佛教及其他宗教之能深入人心，也是借沉默神秘的势力。幼稚园创造者蒙台梭利利用无言之美的办法尤其有趣。在她的幼稚园里，教师每天趁儿童闹得很热闹的时候，猛然地在粉板上写一个“静”字，或奏一声琴。全体儿童于是都跑到自己的座位去，闭着眼睛蒙着头伏案假睡的姿势，但是他们不可睡著。几分钟后，教师又用很轻微的声音，从颇远的地方呼唤各个儿童的名字。听见名字的就要立刻醒起来。这就是使儿童可以在沉默中领略无言之美。

就实际生活方面说，世间最深切的莫如男女爱情。爱情摆在肚子里面比摆在口头上来得恳切。“齐心同所愿，含意俱未伸”和“更无言语空相觑”，比较“细语温存”“怜我怜卿”的滋味

还要更加甜蜜。英国诗人布莱克(Blake)有一首诗叫做《爱情之秘》(Love's Secret)里面说：

- (一)切莫告诉你的爱情，
 爱情是永远不可以告诉的，
 因为她象微风一样，
 不做声不做气的吹着。
- (二)我曾经把我的爱情告诉而又告诉，
 我把一切都披肝沥胆地告诉爱人了，
 打着寒颤，耸头发地告诉，
 然而她终于离我去了！
- (三)她离我去了，
 不多时一个过客来了。
 不做声不做气地，只微叹一声，
 便把她带去了。

这首短诗描写爱情上无言之美的势力，可谓透辟已极了。本来爱情完全是一种心灵的感应，其深刻处是老子所谓不可道不可名的。所以许多诗人以为“爱情”两个字本身就太滥太寻常太乏味，不能拿来写照男女间神圣深挚的情绪。

其实何只爱情？世间有许多奥妙，人心有许多灵悟，都非言语可以传达，一经言语道破，反如甘蔗渣滓，索然无味。这个道理还可以推到宇宙人生诸问题方面去。我们所居的世界是最完美的，就因为它是最不完美的。这话表面看去，不通已极。但是实在含有至理。假如世界是完美的，人类所过的生活——比好一点，是神仙的生活，比坏一点，就是猪的生活——便呆板单调已极，因

为倘若件件都尽美尽善了，自然没有希望发生，更没有努力奋斗的必要。人生最可乐的就是活动所生的感觉，就是奋斗成功而得的快慰。世界既完美，我们如何能尝创造成功的快慰？这个世界之所以美满，就在有缺陷，就在有希望的机会，有想象的田地。换句话说，世界有缺陷，可能性(potentiality)才大。这种可能而未能的状况就是无言之美。世间有许多奥妙，要留着不说出，世间有许多理想，也应该留着不实现。因为实现以后，跟着“我知道了！”的快慰便是“原来不过如是！”的失望。

天上的云霞有多么美丽！风涛虫鸟的声息有多么和谐！用颜色来摹绘，用金石丝竹来比拟，任何美术家也是作践天籁，糟蹋自然！无言之美何限？让我这种拙手来写照，已是糟粕枯骸！这种罪过我要完全承认的。倘若有人骂我胡言乱道，我也只好引陶渊明的诗回答他说：“此中有真味，欲辨已忘言！”

1924年仲冬于上虞白马湖

附录二

悼 夏 孟 刚

此稿曾载立达学园校刊，因为可以代表我对于自杀的意见，所以特载于此。

今晨接得慕陶和澄弟的信，但道夏孟刚已于四月十二日服氰化钾自杀了。近来常有人世凄凉之感，听了孟刚的噩耗，烦忧隐恻，益觉不能自禁。

我在吴淞中国公学时，孟刚在我所教的学生中品学最好，而我属望于他也最殷，他平时沉静寡言语，但偶有议论，语语都来自衷曲，而见解也非一般青年所能及。那时他很喜欢读托尔斯泰，他的思想，带有很深的托氏人生观的印痕。我有一个时期，也受过托尔斯泰的熏沐。我自惭根性浅薄，有些地方不能如孟刚之彻底深入，可是我们的心灵究竟有许多类似，所以一接触后，能交感共鸣。

中国公学阻于兵争以后，孟刚入浦东中学，我转徙苏浙，彼此还数相见。在这个时候，他介绍我认识了他的哥哥。他的父亲曾经在我的母校桐城中学当过教师。因此我们情感上更加一层温慰。江湾立达学园成立后，孟刚遂舍浦东来学江湾。我因亟于去国，正想寻机会同他作一次深谈，他突然间得了父病的消息，就

匆匆别我返松江叶榭去了。

今年一月中，他来一封信，里面有这一段话：

您启程赴英的时候，我在家中不能听到“我去了”三字，至以为憾。我近来觉人生太无意味；我觉得世界上很少真正的同情者，——除去母性的外，也许绝无，——我觉得我是不可再活在世上和人类接触了；而尤其使我悲伤的就是我本来可以向他发发牢骚的哥哥已于暑假中死于北京，继而我的父亲也病没了。也许我过去的生活太偏于情感，——或太偏于理智。或者我的天性如此。我知道我请您教我，是无效果的，但是我又觉着不可不领领您的教。

我读过这封信为之悒然许久。我很疑虑我所属望最殷的孟刚或者于悲恸父兄之丧外，又不幸别触尘网。青年人大半都免不掉烦闷时期。但是我相信孟刚终当自能解脱。寄了一部歌德的《麦斯特游学记》给他读，希望他在这本书中能发见他所未曾见到的人生又一面。孟刚具有很强烈的感受伟大心灵之暗示的能力，我很希望他能私淑歌德抛开轻生的念头，替人类多造些光；那里知道孟刚在写信给我的时候，就有自杀的决心，而那封信竟成绝笔！

孟刚自杀的近因，我不甚明了。但是就他的性格和遭际说，这次举动也不难解释。他不属于任何宗教，而宗教的情感则甚强烈。他对于世人的罪恶，感觉过于锐敏。托尔斯泰的影响本应该可以使他明了赦宥的美；可是他的性情耿介孤洁，不屑与世浮沉，只能得托氏之深的方面，未能得托氏之广的方面，其结果乃走于极端而生反动。孟刚固深于情者，慈爱的父兄既先后弃世，而友朋中能了解他心的深处者又甚寥寥。于此寥阔冷清的世界中，孟刚

乃不幸又受命运之神最后的揶揄，而绝望于理想的爱。这些情境相凑合，孟刚遂忽然抛开垂暮的慈母而自杀了。

我不愿象柏拉图、叔本华一般人以伦理眼光抨击自杀。生的自由倘若受环境剥夺了，死的自由谁也不能否认的。人们在罪恶苦痛里过活，有许多只是苟且偷生，赧然不知耻。自杀是伟大意志之消极的表现。假如世界没有中国的屈原、希腊的塞诺(Zeno)、罗马的塞内加(Seneca)一类人的精神，其卑污顽劣，恐更不堪言状了。

人生是最繁复而诡秘的，悲字乐字都不足以概其全。愚者拙者混混沌沌地过去，反倒觉庸庸多厚福。具有湛思慧解的人总不免苦多乐少。悲观之极，总不出乎绝世绝我两路。自杀是绝世而兼绝我。但是自杀以外，绝非别无他路可走，最普通的是绝世而不绝我，这条路有两分支。一种人明知人世悲患多端而生命终归于尽，乃力图生前欢乐，以诙谐的眼光看游戏似的世事，这是以玩世为绝世的。此外也有些人既失望于人世欢乐之无常，而生老病死，头头是苦，于是遁入空门，为未来修行，这是以逃世为绝世的。苏曼殊的行迹大半还在一般人的记忆中。他是想逃世而终于止做到玩世的。玩世者与逃世者都只能绝世而不能绝我。不能绝世，便不能无赖于人。牵绊既未断尽，而人世忧患乃有时终不能不随之俱来。所以玩世与逃世，就人说，为不道德；就已说，为不彻底。衡量起来，还是自杀为直截了当。

自杀比较绝世而不绝我，固为彻底，然而较之绝我而不绝世，则又微有欠缺。什么叫做“绝我而不绝世？”就是流行语中所谓“舍己为群”，不过这四字用滥了，因而埋没了真义。所谓“绝我”，其精神类自杀，把涉及我的一切忧苦欢乐的观念一刀斩断。所谓“不绝世”，其目的在改造，在革命，在把现在的世界换过

面孔，使罪恶苦痛，无自而生。这世界是污浊极了，苦痛我也够受了。我自己姑且不算吧，但是我自己堕入苦海了。我决不眼睁睁地看别人也跟我下水。我决计要努力把这个世界弄得完美些，使后我而来的人们免得再尝受我现在所尝受的苦痛，我自己不幸而为奴隶，我所以不惜粉身碎骨，努力打破这个奴隶制度，为他人争自由，这就是绝我而不绝世的态度。持这个态度最显明的要算释迦牟尼，他一身都是“以出世的精神，做入世的事业”。佛教到了末流，只能绝世而不能绝我，与释迦所走的路恰相背驰，这是释迦始料不及的。古今许多哲人，宗教家，革命家，如墨子，如耶稣，如甘地，都是从绝我出发到淑世的路上的。

假如孟刚也努力“以出世的精神，做入世的事业”，他应该能打破几重使他苦痛而将来又要使他人苦痛的孽障。

但是，孟刚死了，幽明永隔，这番话又向谁告诉呢！

1926年5月18日夜半于爱丁堡

附录三

序

夏丏尊

这十二封信是朱孟实先生从海外寄来分期在我们同人杂志《一般》上登载过的。《一般》的目的，原思以一般人为对象，从实际生活出发来介绍些学术思想。数年以来，同人都曾依了这目标分头努力。可是如今看来，最好的收获第一要算这十二封信。

这十二封信以有中学程度的青年为对象。并未曾指定某一受信人的姓名，只要是中学程度的青年，就谁都是受信人，谁都应该一读这十二封信。这十二封信，实是作者远从海外送给国内青年的很好的礼物。作者曾在国内担任中等教师有年，他那笃热的情感，温文的态度，丰富的学殖，无一不使和他接近的青年感服。他的赴欧洲，目的也就在谋中等教育的改进。作者实是一个终身愿与青年为友的志士。信中首称“朋友”，末署“你的朋友”，在深知作者的性行的我看来，这称呼是笼有真实的感情的，决不只是通常的习用套语。

各信以青年们所正在关心或应该关心的事项为话题，作者虽随了各话题抒述其意见，统观全体，却似乎也有一贯的出发点可寻。就是劝青年眼光要深沉，要从根本上做功夫，要顾到自己，

勿随了世俗图近利。作者用了这态度谈读书，谈作文，谈社会运动，谈爱恋，谈升学选科等等。无论在哪一封信上，字里行间，都可看出这忠告来。其中如在《谈在卢佛尔宫所得的一个感想》一信里，作者且郑重地把这态度特别标出了说：“假如我的十二封信对于现代青年能发生毫末的影响，我尤其虔心默祝这封信所宣传的超‘效率’的估定价值的标准能印入个个读者的心孔里去，因为我所知道的学生们，学者们和革命家们都太贪容易，太浮浅粗疏，太不能深入，太不能耐苦，太类似美国旅行家看《蒙娜·丽莎》了。”

“超效率！”这话在急于近利的世人看来，也许要惊为太高蹈的论调了。但一味亟于效率，结果就会流于浅薄粗疏，无可救药。中国人在全世界是被推为最重实用的民族的，凡事都怀一个极近视的目标：娶妻是为了生子，养儿是为了防老，行善是为了福报，读书是为了做官，不称入基督教的为基督教信者而称为“吃基督教”的，不称投身国事的军士为军人而称为“吃粮”的，流弊所至，在中国，甚么都只是吃饭的工具，甚么都实用，因之，就甚么都浅薄。试就学校教育的现状看罢：坏的呢，教师目的但在地位、薪水，学生目的但在文凭资格；较好的呢，教师想把学生嵌入某种预定的铸型去，学生想怎样揣摩世尚毕业后去问世谋事。在真正的教育面前，总之都免不掉浅薄粗疏。效率原是要顾的，但只顾效率，究竟是蠢事。青年为国家社会的生力军，如果不从根本上培养能力，凡事近视，贪浮浅的近利，一味袭蹈时下陋习，结果纵不至于“一蟹不如一蟹”，亦止是一蟹仍如一蟹而已。国家社会还有甚么希望可说。

“太贪容易，太浮浅粗疏，太不能深入，太不能耐苦，”作者对于现代青年的毛病，曾这样慨乎言之。征之现状，不禁同感。

作者去国已好几年了，依据消息，尚能分明地记得起青年的病象，
则青年的受病之重，也就可知。

这十二封信啊，愿对于现在的青年，有些力量！

1929年元旦书于白马湖平屋

代跋

“再说一句话”

薰宇兄来信说他们有意把十二封信印成单行本，我把原稿复看一遍，想起冠在目录前页的布朗宁写完五十个《男与女》时在《再说一句话》中所说的那一个名句。

拿这本小册子和《男与女》并提，还不如拿蚂蚁所负的一粒谷与骆驼所负的千斤重载并提。但是一粒谷虽比千斤重载差得远，而蚂蚁负一粒谷却也和骆驼负千斤重载，同样卖力气。所以就蚂蚁的能力说，他所负的一粒谷其价值也无殊于骆驼所负的千斤重载。假如这个比拟可以作野人献曝的借口，让我袭袭布朗宁的名句，将这本小册子奉献给你吧。

“我的心寄托在什么地方，让我的脑也就寄托在那里。”这句话对于我还另有一个意义。我们原始的祖宗们都以为思想是要用心的。“心之官则思”，所以“思”和“想”都从“心”。西方人从前也是这样想，所以他们尝说：“我的心告诉我如此如此。”据说近来心理学发达，人们思想不用心而用脑了。心只是管血液循环的。据威廉·詹姆斯派心理学家说，感情就是血液循环的和内脏移迁的结果。那末，心与其说是运思的不如说是生情的。科学家之说如此。

从前有一位授我《说文解字》的姚明晖老夫子要沟通中西，说

思想要用脑，中国人早就知道了。据他说，思想的“思”字上部分的篆文并不是“田”字，实在是象脑形的。他还用了许多考据，可惜我这不成器的学生早把它丢在九霄云外了。国学家之说如此。

说来也很奇怪。我写这几篇小文字时，用心理学家所谓内省方法，考究思想到底是用心还是用脑，发见思想这件东西与其说是由脑里来的，还不如说是由心里来的，较为精当（至少在我是如此）。我所要说的话，都是由体验我自己的生活的，先感到(feel)而后想到(think)的。换句话说，我的理都是由我的情产生出来的，我的思想是从心出发而后再经过脑加以整理的。

这番闲话用意不在夸奖我自己“用心”思想，也不在推翻科学家思想用脑之说，尤其不在和杜亚泉先生辨“情与理”。我承认人生有若干喜剧才行，所以把这种痴人的梦想随便说出博诸君一笑。

变态心理学派别

第一章 引论

向来传统心理学者只以健全的成人为研究的对象，而对于成人的心理又只注意到意识生活一部分。近代心理学的最大成就在把这种窄小范围大加扩充。

扩充的方向有二：一是离“心”的，一是向“心”的。

因有离“心”的扩充，心理学现已把动物和婴儿都包在研究范围之内。从前惟我独尊的成人心理学固然退处于附庸之列，而意识生活也被视为无关紧要了。这种运动的先驱者要推美国发生派心理学者和行为派心理学者。行为派主将华生甚至于把整个的“心”完全割去，专讲刺激反应，因为刺激反应是动物界的普遍现象，可以用客观的科学方法来研究的。

但是同时现代心理学又有向“心”的扩充。因有向“心”的扩充，心理学已把隐意识和潜意识比意识还看得更重要。从前“心”和“意识”几乎是可互换的同义字，现在意识只是“心”的一部分，而且并不重要的部分。好比大海中浮着冰山，意识只是浮在水面的一部分，而大部分没在水中的是隐意识和潜意识。现代心理学者好比鲛人，尝欢喜没入深渊里去探珠。他们窥透心的深处，发见心的原动力不是理智而是本能与情感。这个新发见给十八十九两世纪的理智主义一个极强烈的打击。

研究意识和潜意识的心理学通常叫做“变态心理学”(Abnormal Psychology)。严格的说，这个名词并不精确。从近代心理学的观点看，任何人的心理都带有若干所谓“变态”的成分。比方说，谁不曾作梦？而梦就是一种“变态”的心理作用，普通人都可受催眠暗示，而催眠暗示也都是“变态”的心理作用。我们还可以说，通常所谓“变态”其实都是“常态”，因为“变态”是潜意识或潜意识作用，而这两种作用实占心的最大部分。我们读耶勒、弗洛伊德、荣格、普林斯诸人的著作时，每每有一种感想，他们把一切心理作用都用变态心理学的观点解释完了，然则变态心理学以外不就别无所谓心理学么？总之，“变态”这两个字是不合逻辑的。

“变态”这个名词究竟如何起来的呢？我们可以说它是传统心理学所给的浑号。传统心理学者只研究意识现象，而意识不能察觉的现象所以被称为“变态”。这自然不精确。我们何以沿用这个不甚精确的名词呢？第一，本编所介绍的学者们大多数都承受这个名词而不辩驳，所以在科学界“变态”两个字在大家心中都有一种相同的“外延”。名字的意义本来是积习养成的。既成了习惯以后，虽然经不起严格的推敲，而为便利起见，我们正不妨沿用。第二，我们所介绍的学者们大半起家于精神病医，所谓“精神病”自然也是程度问题，而极端的例子实在是与“常态”有别。

变态心理现象的研究由来已久。亚理斯多德在《诗学》(Poetics)里论悲剧的功效，曾说哀怜和恐怖两种情绪可因发泄而净化(katharsis)。他所谓“净化”和弗洛伊德的“升华”就很相

似。近代德国哲学家对于弗洛伊德派心理学说早已开其端倪，莱布尼兹(Leibniz)以为造成世界的原子(monads)都有感觉。原子的等级有高低，而它们感觉的能力也有强弱之别。最高的原子才有“明觉”(clear perception)，中等原子有“混觉”(confused perception)，低等原子只有“昧觉”(obscure perception)。所谓“昧觉”就近于“潜意识”。叔本华(Schopenhauer)以为世界中事事物物都受意志支配。低等生物也有意志，不过自己不能察觉。“潜意识”也可以说就是“不能自觉到的意志”。尼采(Nietzsche)以为人的根本冲动是“趋附权力的意志”(the will to power)。荣格和阿德勒的学说都很带些叔本华和尼采的色彩，我们看完本编之后，自然知道。后来哈特曼(Hartmann)把叔本华的学说应用到心理学上，其主张更与潜意识学说相近。比如他说“本能是受制于无意识的目的之有意识的意志”(conscious willing conditioned by unconscious purpose)，就几乎与弗洛伊德同一鼻孔出气了。

我们在本编只是介绍近代变态心理学的主要思潮，所以把只有考据家用得着的史料一概从略。而且我们的兴趣偏重在科学的研究，带有哲学色彩的心理学说也和我们气味不相投。

概括的说，近代变态心理学有两大潮流：

第一个潮流发源于法国，流衍为“巴黎派”和“南锡派”。“南锡派”近又流为“新南锡派”。“巴黎派”中的耶勒也独树一帜。这一般学者有三个重要的共同点：

(一)他们都着重潜意识现象(the subconscious)。

(二)他们都用观念的“分裂作用”(dissociation of ideas)来解释心理的变态。

(三)他们都应用催眠或暗示为变态心理的治疗法。

美国的普林斯是受过法国派思潮的影响的，所以这三个要点在他的学说中也可以看出。

第二个潮流发源于奥国及瑞士。在奥国的叫做“维也纳派”，以弗洛伊德为宗；在瑞士的叫做“苏黎世派”，以荣格为宗。阿德勒受学于弗洛伊德，本为“维也纳派”的健将，因为和同门的朋友们闹意见，后来离开自立门户，一般人称之为“个别心理学派”。这几派学者大半都不着重潜意识而着重隐意识，都以为精神病源不在观念分裂而在情与理的冲突。他们大半抛弃暗示和催眠，而应用“心理分析”为变态心理的治疗法。

这两大潮流的派别可列如下表：

(一)注重潜意识者	{	巴黎派——夏柯
		南锡派——般含
		耶勒
		新南锡派——鲍都文
		英美派——普林斯
(二)注重隐意识者	{	维也纳派——弗洛伊德
		苏黎世派——荣格
		个别心理学派——阿德勒

本编将顺序将这几派学说的要点作一简明介绍，偶尔附一点批评。

第二章 巴黎派与南锡派

在近代各国中，研究变态心理的风气以法国为最盛。法国变态心理学在十九世纪中有两大派别。一派以巴黎的沙白屈哀医院 (La Salpêtrière) 为大本营，所以称沙白屈哀派，亦称巴黎派，这派最大的领袖是夏柯 (J.M. Charcot)。一派以南锡 (Nancy) 的大学和医院为中心，所以称南锡派，其最大的领袖为般含 (H. Bernheim)。这两派的影响都很大。南锡派后变为新南锡派，现在风行一时的自暗示术即源于此。巴黎派夏柯教了两位青出于蓝的徒弟，一为耶勒 (P. Janet)，为现代法国心理学界的泰斗，一为弗洛伊德 (S. Freud)，为心理分析术的始祖。

催眠术的略史 巴黎派与南锡派是对敌的。他们争论的焦点为催眠术，所以催眠术可以说是近代变态心理学的催生符。我们最好先略讲催眠术的历史。

通磁术 催眠术 (hypnotism) 是从动物通磁术 (animal magnetism) 脱胎来的。通磁术的始祖为十八世纪奥国的麦西卯 (Mesmer)，所以又称“麦西卯术” (Mesmerism)。麦西卯相信人体中有一种液体，周流全身，其功用颇类似磁气。人之健康就赖这种“动物磁液” (the fluid of animal magnetism) 在全体各部分中保持平衡。如果身体中某部分所含磁液过多或过少，

结果于是生病。动物磁液可以人意支配，又可以从甲体传到乙体，所以人体中磁液失平衡时，我们可以用通磁术将甲部过多的磁液移到乙部，或从甲体传些磁液给乙体，使各部磁液恢复平衡。平衡既恢复，则病立即痊愈。

麦西卯在巴黎开设一个通磁疗治院，尝奏奇效，所以生意极一时之盛。他怎样实行通磁术呢？疗治院四壁都用帘幕遮起，所以现出很浓厚的神秘色彩。室中央置一大木桶，桶中满盛铁砂，玻璃粉和水，桶盖上穿许多小孔，孔中插着铁棍。就诊的病人都围着木桶站着，各取一铁棍触身体上有病的部分。大家都肃静无哗，室中又充满着凄楚的琴音，仿佛是举行宗教典礼似的。麦西卯于是披着深蓝色的丝袍，持着象魔术师所用的铁棍，以眼光注视病人，绕桶游行一周，顺次用铁棍触病人，用手在病人身上按摩数过。这样一触一摸，他以为磁气就通到病人身上去了。病人经过这番通磁以后，尝呈迷狂状态，或发狂笑，或喃喃呓语，或狂舞乱跳。麦西卯称这种迷狂状态(其实就是催眠状态)为“健康转机”(salutary crisis)，因为许多病人经过通磁发狂以后，原有的病果然无形消散去了。

通磁术进为催眠术 通磁术何以后来会变为催眠术呢？麦西卯的门徒蒲塞句公爵(Marquis de Puységur)有一次实行通磁术，发见病人在应现“健康转机”时，很安静的睡去，叫他摇他，他都不能醒。过一刻功夫后，他自自然然的爬起，走路谈话做事比平时还要敏捷，可是仍然在熟睡状态中。蒲塞句把这种状态叫做睡行(somnambulism)。病人在睡行时对于蒲塞句所说的话莫不听从。比如蒲塞句告诉他现在很快活，他便自以为快活，告诉他现在是赴宴会，他便郑重其事的和想象的座客作种种周旋，这些经验他在醒后完全忘却，而原有的病也涣然冰释。这件事实显

然证明催眠和暗示的可能，虽然蒲塞句还没有拿这两个名词称它。

通磁术盛行以后，社会多视之为神秘，许多人又藉以招摇撞骗，所以惹起科学家的仇视。一八四〇年法兰西学院曾通令严禁通磁术，于是往日风靡一世的万宝灵应丹至是遂为学者噤口所不敢谈了。

白莱德的单念说 但通磁术尽管是荒谬，而睡行状态终待解释。到了十九世纪后期，催眠术又惹起学者注意。这个新运动的先驱为英人白莱德(J. Braid)和法人波屈兰(A. Bertrand)。从他们起，通磁术才正式变为催眠术，他们的学说和麦西卯的学说相较，异点在那里呢？概括的说，麦西卯的解释是生理学的，白莱德和波屈兰的解释是心理学的。麦西卯以为催眠状态(即他所谓“健康转机”)是通磁的结果，白莱德等则以为催眠状态是一种心理作用。观念都有变为动作的趋势。念着赛跑时，脚就无意的走动起来，可为明证。通常观念所以不尽变为动作者，由于同时心中有其他相冲突的观念，如果注意力专注于某一观念时，则该观念尝实现于动作。在何种情境之下，注意力才专注于一个观念呢？催眠状态便是这种情境之一。所以白莱德说，催眠状态是过度注意(excess of attention)的结果。这个学说通尝叫做“单念说”(Monoidealism)。近代许多解释催眠的学说，都不过是“单念说”的变相。

白莱德是催眠术史上的最重要的人物，所以催眠术又叫做“白莱德术”(Braidism)。他实行催眠时只叫受催眠者注视一玻璃水瓶塞。这足证明的要务在注意集中，铁棍并非不可少之物，而通磁之说也很无稽。白莱德又是暗示术的先导者，他尝患筋骨痛，越三日夜不能成眠，有一次自施暗示，入催眠状态中，过九

分钟醒来，病即全愈。

李厄波 白莱德之后，催眠术史上的重要人物为南锡医生李厄波(A. A. Liébeault)。他是南锡派的开山祖，是第一个人正式应用催眠于治疗术的。他的方法很简单，先将病人催眠，然后高声的告诉他，说他所患的病已全愈。“病愈”一个观念既暗示到病人的心理以后，他醒后便无意的受这观念影响，而病果然消失。李厄波相信观念影响健康，不特在精神病为然，即在器官病也莫不如是。所以他以为肺病、风寒、牙痛等症都可用暗示医好。这是南锡派的基本信条，后来般含的学说即根据李厄波的治疗法，而新南锡派的暗示术也是催眠治疗法的变形。

南锡派与巴黎派的争点 南锡派学者研究催眠，偏重其心理的方面，而对催眠状态中的生理变化则不甚注意。巴黎派学者的研究方法则与此适相反，他们专注意催眠状态中的生理变化，以为这是有迹可寻，不似心理的机械之繁复不可捉摸。持这种态度最明显的要推夏柯。夏柯与般含同时，因所用方法不同，所得结果不同，而他们的学说也就互相冲突。这两派的笔墨官司打得很长久，但是争论的要点不外两个：

(一)巴黎派学者都是沙白屈哀医院的精神病医生，平时所催眠的人都是患精神病的人，所以他们把催眠状态看作一种精神病征，以为只有患精神病的人可受催眠。南锡派以为催成的睡眠与寻常天然睡眠无异。他们发见他们所催眠的人中有百分之九十以上都可受催眠，而受催眠者不必患精神病。

(二)巴黎派既以催眠状态为精神病，所以指出几种生理的变化来，说那是催眠状态的特殊病征。夏柯说催眠尝呈三种状态，而每个状态都各有其特征。第一为昏迷状态(lethargic state)，

其特征为四肢松懈，五官麻木，惟筋肉则呈现过度感动性(hyper excitability)，例如轻触左腕筋肉，则左腕颤动不休，这种颤动少顷即由左腕传到左肘，由左肘传到右肘，由右肘传到右手。第二为委靡状态(cataleptic state)，其特征为缺乏筋肉过度感动性，病人肢体完受催眠者支配，比如把他的手举起，它就永远举起，把它的眼皮张开，它就永远张开。第三为睡行状态(somnambulistic state)，其特征为锐敏的暗示感受性，催眠者发任何命令，受催眠者都听命唯谨。夏柯称全具这三种状态的为“大催眠状态”(la grande hypnotisme)。最奇怪的是这三种状态都可以施用手术使它们呈现，例如欲唤起第一状态，可轻闭眼皮；欲唤起第二状态，可将眼皮揭开；欲唤起第三状态，可轻按头顶。总之，巴黎派把催眠状态看作病征，由于精神病者多，由于暗示作用者少。南锡派极力反对此说。在他们看，凡催眠不必尽具这三种状态，而具这三种状态时，也完全由于暗示，与精神病无关，尤其不是施用手术的结果。夏柯所催眠的人都是患精神病者，他们平时看惯了同院的病人在催眠状态中所发的种种生理上的变化，无形中已受了很深的暗示，所以医生用手合眼睫时，病人即预期曾经见过的昏迷状态发生；用手按摩头顶时，病人即预期曾经见过的睡行状态发生。总之，夏柯的受催眠者都是曾经受过催眠训练的人，所以他的实验结果只足证明催眠的要素为暗示，而不能证明催眠为病态。

巴黎派与南锡派争辩颇久。他们究竟谁是谁非呢？现代学者大半都赞同南锡派的主张，只有耶勒还跟着夏柯相信催眠是一种精神病态。

般舍的学说 催眠的要素为暗示。它是一种心理用作，与病

理无关，催成的睡眠与天然的睡眠，根本并无二致。睡眠中暗示受感力特强，所以观念立即实现于动作。这几点是南锡派的基本信条，而这种信条所根据的实验结果则具载于般含的《暗示治疗术》一书(Suggestive Therapeutics, 1886)，这是论睡眠术的著作中一部最有趣味的，现在略述其要。

般含的治疗法 般含所用的方法极简单。他首先向受催眠者说明催眠的原理及功效，使他知道催眠有治疗的功用而却与寻常睡眠无异，不是一种神秘的法术。遇必要时他还在受催眠者的面前，将旁人催眠，使他对于催眠不生疑虑或畏惧。受催眠者既看惯了，于是般含向他说：“看着我！你心里一切都不用想，只专心想着睡眠，你觉得眼皮很沉重了，你的眼睛已疲倦了。你现在打盹了，眼睛湿汪汪的了，你已经看不清楚了。”多数受诊者听过这几句暗示，立即合眼入睡，如果他还不能入睡，般含就复述前数语，并作姿势以助暗示，或者在说完暗示的话时，用命令语气叫他“睡”！催眠的成功秘诀为信仰。受催眠者须有愿受催眠的决心，须以全副身心信托于催眠者，凡有命令，都须服从。受催眠者如果有这种决心和信仰，十九都会稍受暗示即可入睡。有时第一次催眠不甚奏效，到第二次第三次以后，暗示感受力便逐渐增大。唤醒受催眠者也用暗示，例如说：“完了！醒过来罢。”睡得过熟的人略难唤醒，通常催眠者多用冷水泼面，般含尝用吹眼皮法。

催眠的定义 般含发见百人中有九十五人可受催眠，惟睡眠的程度随人而异。有些人只微睡，虽有暗示感受性，而感觉意识记忆却仍保常态。有些人睡得很熟，四肢五官都麻木不仁，好象一种自动机，一切都任催眠者指使。有些人深入睡行状态，暗示不仅在睡眠中可生效，即睡眠中所受的暗示在醒后也会实现于动

作。有些人不必入睡而却现出很强的暗示感受性。hypnotism 的定义通常是“催成的睡眠”(induced sleep), 所以中文译名为“催眠”。般含以为不入睡者既可受暗示, 则上面的定义太窄狭。他的hypnotism定义是, “增加暗示感受性的特殊心理情境之引起”(the induction of a peculiar psychological condition which increases the receptibility to suggestion)。他举了许多有趣的实例来证明这个定义。

催眠由于暗示的实例 最普通的例是引起麻木的暗示。般含尝对受催眠者说: “你已完全没有感觉了, 你的全身都麻木了, 我刺你, 你不觉得, 我用亚母尼亚给你闻, 你也嗅不出什么。”受这番暗示后, 他果然全体麻木。

暗示可用言语, 也可用动作。催眠者一举一动, 受催眠者尝不由自主的模仿。比如催眠者交手, 受催眠者亦交手; 催眠者踏地, 受催眠者亦踏地。最奇怪的是受催眠者有时看不见催眠者的动作, 也能照样模仿。比如站在受催眠者背后作揖, 他也随而作揖。般含以为这没有什么神秘, 因为被催眠时感觉尝异常锐敏, 看不见的也许听得见。他站在受催眠者背后不做声不做气的做动作, 受催眠者并不仿效他。般含以为通磁家就误在没有懂得这个道理。通磁家尝用磁石移转(transfer)麻木症。比如上身患麻木可用磁石转移到下身去, 左边患麻木, 可用磁石转移到右边去。他们以为病人身中的磁液可随医生的手或铁棍或磁石移转, 其实这和上例模仿动作同理, 都是暗示的结果。

在催眠状态中, 受催眠者可因暗示的影响而生种种幻象(hallucination)。般含给S暗示说, “你醒过来后, 须走到你的床前, 一位女子提着一篮杨梅来送你, 你应该接收下, 握手谢谢她, 然后把它们吃下。”半点钟后他醒来了, 果然走到床前, 向乌有

先生说，“太太，你好呀！谢谢你！”接着就作握手的姿势。后来那位女子仿佛是去了，他津津有味的吃那幻象的果子，时而揩手揩嘴，时而抛弃果柄，好象实有其事一样。

许多病症都可以用暗示来治疗，般含举过很多的实例，现在择一个来说明：有一个小孩患筋骨痛，手膀不能上举。般含向他暗示说：“闭起眼睛去睡，孩子，你已经睡了，尽管好好的睡，待我唤醒你。你睡得很熟了，你觉得很舒畅似的，你的全身都睡着了，你不能动了。”孩子这样被催眠了以后，般含于是把患筋骨痛的手臂举起，用手按着它说：“痛已经消去了，你不觉得什么地方痛了，你能够动手臂而不觉得痛了。你醒后再不会觉得痛了，痛不再回来了”。他继此又暗示别一种感觉来代替痛感说，“你觉得手臂有些热。热渐增加了，但是痛是完全去了”。数分钟后，他醒过来，对于催眠经过完全忘记，而筋骨果然不复痛，手臂也可上举。

暗示的观念如何变为动作 以上诸例都足证明催眠的要素为暗示，但暗示的观念何以能变为动作呢？换句话说，由暗示观念到观念实现，其间心理变化为何如呢？

念动的活动 在般含看，变态心理和常态心理其实受同一原理管辖，暗示的反应都是自动机式的(automatic)。所谓自动机式的动作都是一触即发，不受意识支配。这种自动机式的动作在常态心理中也极普通。反射动作如呼吸、循环、营养等等，习惯动作如走路、游泳、吃饭等等，本能动作如喜、怒、爱、恶等等，都是不自知其然而然的，都是自动机式的。吾人在婴儿时期，脑中神经纤维尚未发达，意识既茫茫然，意志更未露萌芽，所发动作如吃乳、握物、啼哭等等都是自动机式的。年事逐渐长大，意

识逐渐开发，吾人乃渐能感受教育与习俗的影响，以意识作用控制天然倾向。比如遇见仇人，第一念是要凌辱他，稍加反省，便为礼法观念所阻止。再比如墙孔风声，骤闻疑是有人呜咽，稍加意识作用检察，便知这是幻觉。但是意识作用之来尝在天然倾向之后。比如听人说一句话，天然倾向是置信，所以儿童们比较轻于相信别人告诉他的话。意识作用对于天然倾向加以检察，加以纠正，然后才有疑，才有否定。信在疑之先，我们可以取一简例证明。比如猛然告诉一个人说：“你的额上有一只蚊虫”，他立刻会举手去扑。这本是一件日常的经验，而却与暗示催眠同理。暗示催眠也是行动的信仰，和冲动的反应。吾人对于所见所闻，天然的倾向是置信，所以遇一暗示的观念立即容纳，容纳之后即使它实现于动作。比如看旁人搔痒，便觉得自己的皮肤也很痒似的；听见跳舞的音乐，腿子便立刻走动仿佛真是去跳舞。心有所念，念即变为动作，这种动作通常叫做“念动的活动”(ideo-motor activity)。暗示催眠的反应就是“念动的活动”。在念动的活动中，观念仿佛有一种力，逼得它变为动作。般含尝用两指夹着表链，将表垂在额前，发见表可随观念而移动，比如心里念它左右摆，它便左右摆，心里念它前后摆，它便前后摆，虽然同时并无意要移动手指。

现在我们再回到原来的问题。在催眠中，暗示的观念何以能直变为动作呢？从上段所说的道理看，应有的结论似乎是这样：

在催眠状态中，意识作用不存在，暗示的观念不受其它相冲突的观念节制，所以本其天然的倾向，一直变为自动机式的动作。蛙断头后还能发射动作，用脚抓去皮肤上的酸液。受催眠者的所发反应仿佛类似断头蛙的反射动作。

催眠状态中意识是否存在 这是德宾(P. Despine)的主张。

但般含却不以为然。在催眠状态中，意识作用并非完全消灭。般含尝把受催眠者的手指摆在鼻尖上，暗示他说，“你不能把它拿下来了”，受催眠者极力把它拿下，而觉得不可能。观此可知受催眠者还可使行意志。催眠程度深时，醒来固不能记起眠中经过，可是只要预给一个暗示说，“你醒后对于一切经过都须记得”，受催眠者醒后就能把眠中经过描写得一字不差。有时我们并不必脱催眠状态而也可受暗示。这些事实都足证明意识作用在受暗示时仍然存在，然则意识作用何以不如平时能阻止自动机式的动作呢？

在般含看，催眠状态中观念之无意的直变为动作，乃由于“念动的反射的感动性之提高” (exaltation of the *ideo-motor reflex excitability*)。这话怎样讲呢？我们最好用一比喻，把自动机的这反射动作比逃贼，把意识作用比警察。依德宾的学说例，我们应该说：“贼逃了，因为警察不在那里。”般含说：“不然，警察还是在那里，但是这一次贼特别敏捷，等到警察来捕他，他早已逃脱了”。

般含的未决问题 般含这种学说究竟还不彻底。他没有告诉我们何以这次贼特别敏捷，在催眠暗示中“念动的反动机械” (*ideo-motar reflex mechanism*)何以能增加其感动性？般含对于“暗示如何成功？”一个问题仍然没有解决。

“念动的反动”不可能 不仅如此，般含和其他法国学者学说都根据“念动的反动”说，以为观念自身如果没有其他冲突观念障碍，就可本自己的力量实现于动作。他们并没有想到观念自身直接变为动作是不可思议的。近代心理学家大半否认“念动的反动”之可能，以为离开情感与本能，观念是无济于事的。如依此说则法国各派的“暗示”学说须根本动摇。

般含的贡献 虽如此说，般含的贡献究竟不可淹没。他是第一个人证明催眠就是暗示，与磁液无关，与病态也无关。这个证明是南锡派的立脚点，也是新南锡派的出发点。

般含与弗洛伊德 我们尤其不要忘记，般含是弗洛伊德的先生。弗洛伊德虽不是他的继承者，却是他的矫正者。般含尝在催眠中发种种号令叫病人在醒后照行。病人醒来照行号令而却忘记他曾经受过号令。般含设法挑问，病人也往往可把催眠中经验逐渐回忆起来。这件事引起弗洛伊德推论潜意识也不难照样召回到记忆中。所以心理分析法的发生史上般含也应有位置。般含所谓“感受性”，弗洛伊德以为就是“移授”(transference详后)。病人“移授”其“来比多”潜力于施诊者，所以对于他言听计从。

第三章 新南锡派

库维和鲍都文 新南锡派的首领为库维(E. Coué),他在中年曾就南锡派的首领李厄波学催眠术,所以新旧南锡派是一线相承的。他曾在南锡开设药店,卖药而并施行催眠。在营业经验中,他发见两件可注意的事实。第一,他所催眠的病人真正入熟睡状态者仅十分之一,而不入熟睡状态者也同样可受暗示。第二,他所卖的药所生效验有时并不由于药性本身而由于病人的心理作用。因此,他断定暗示不必定要催眠,也不必定要有催眠者。他于是抛开催眠术而代以自暗示(autosuggestion)。不数年间,自暗示的功效大著。欧战发生时,就库维请治疗者每年至一万五千人之多。库维是一个实事求是的医生,推行自暗示的方法而却未曾阐明自暗示的学理。阐明自暗示学理的人为鲍都文(C. Baudouin)。他的《暗示与自暗示》一书就是给库维治疗法树一个心理学的基础。

新旧南锡派的分别 新南锡派和旧南锡派在主张上有何分别呢?这两派都着重暗示,而对于暗示的解释则微有不同。概括的说,暗示有两大成分:

(一)施诊者暗示一观念于受诊者,而受诊者接收这个观念于心中。

(二)这个观念在潜意识中实现于动作。

旧南锡派着重第一成分，新南锡派着重第二成分。旧南锡派视施诊者为必要，新南锡派以为人人都可向自己实行暗示。暗示的要点在使观念变为动作，至于谁把这观念引到心里去实无关宏旨；好比栽花意在结果，栽的人为自己也好，为园丁也好，结果总是一样。

因此，鲍都文下暗示的定义，把施者与受者的关系完全丢开，而专论暗示本身的特性。他说，暗示是“观念之潜意识的实现”(the subconscious realisation of an idea)。这话怎样解呢？现在用他所举的制产例说明。某孕妇的临盆期理应在三礼拜以后，邦宥医生(Dr. Bonjour)要用暗示使她提前产育，在礼拜五日给她暗示说：“下礼拜四日午后二时你要睡着，那天夜里你就要临产。我在礼拜五日上午七时来看你。孩子下地要在礼拜五的正午。”到了下礼拜四日午后她果然入睡，礼拜五日孩子果然产出。这些时候，她都在催眠状态中，医生唤醒她时，她把前一礼拜中的事体通忘了，连自己生了孩子，也还不觉得。这事看来虽近于神秘，其实全是暗示作用。她心里先接收医生所暗示的“下礼拜五日生产”一个观念，而这个观念在潜意识中实现了，所以她醒来毫不觉得。一切暗示都可作如是观。

暗示的种类 暗示本都只有一个原理，但施暗示者有时为他人，有时为受暗示者自己，因此暗示可分为他暗示与自暗示两大类。自暗示有时为天然的无意的，有时为有意的，反省的。所以暗示可分类如下表：

- | | |
|-----------------------|-------|
| 1 天然的(spontaneous)暗示 | } 自暗示 |
| 2 反省的(reflexive)暗示 | |
| 3 催起的(induced)暗示……他暗示 | |

现在逐层讨论如下：

天然的自暗示 我们在日常生活中尝于无意中给自己以暗示，因其为无意的，所以我们把它忽略过去，现在略举几个实例，便可见出天然的自暗示是极普通的。

摆一块三丈长九寸宽的木板在地面上，个个人都能走在木板上走，脚不至于踏地。倘若把这块木板悬在两个塔顶上，不是走惯了的人会走不上几步就跌下了。这就由于天然的自暗示。走悬空的木板时我们无意的自暗示说，“这多么危险，我会跌落下去呀！”这个“跌落”的观念太牢固的占住心头，所以果然实现于动作。做事最好是大着胆子，“如临深渊如履薄冰”的人往往都是踏穿薄冰堕入深渊的。鲍都文根据这种种事实定了一条原则说“念某动作，某动作即出现。”(The idea of a movement gives birth to this movement.)

同理，“念某观念，某观念即出现”。比如坐在屋里等着急于晤面的朋友时，心里念着他来时会按铃，因为等得太性急了，他还没有到，我就仿佛听见铃声。再比如深夜行森林中，心中疑鬼疑神似的害怕，看见前面树影，就真以为见着鬼。再比如追忆一个习见的字，心里念着这字已被我忘却了，于是就果然忘却，愈想愈记不起。这都是本来没有某种观念，我姑念其有，它果然就进上心头。

“念某情感，某情感即出现”。心里自以为悲哀苦恼的人十九就实在是悲哀苦恼，心里自以为快乐的人十九就实在是快乐。初次登台演说的人尝预先念着“我向从来没有演说过，这次上台要害怕呀！”登台时他果然心跳腿战，一个字也说不出。打败仗的人看见草木皆兵，愈念着恐惧，愈觉得恐惧。有人说，情感是传

染的。所谓传染就是互相暗示。送葬的人岂有个个都是悲从中来，但是心里原来很平淡的人看见人家都带着愁容惨貌，往往也不由自主的觉得悲伤。

许多迷信中都寓有天然的暗示。中国乡里尝用符咒医病。患疟疾的人想去疟疾，不是吃画有符咒的鸡子，就是用纸包一文钱丢在路上，以为拾得的就会把疟疾传过去。有时这种方法却也实在见效。这就因为病人无意的自暗示说，“我这样做，病就会全愈。”瑞士Vaud州的民间有一种得疣去疣的方单，与中国去疟的方法也很类似。欲得疣者夜间出外以口沫湿手指，眼睛注视一颗星，同时以湿手指点其他一只手。依法行过数次以后，被点的手上果然会生小疣。Vaud州的妇女很好做这种玩艺。她们自己得了疣以后，就设法传给别人。传疣的方单也很有趣。患疣者以带束生疣的手，有几个疣便打几个结，然后把带子丢在路上。拾得带子的把带子的结解开，就会把疣传过去。鲍都文以为这是自暗示的一个好例。

中国旧有“胎教”的话，西方也有这种信仰，以为孕妇尝念着什么样的孩子，将来就会生那样的孩子。鲍都文引的一个实例就是一种“胎教”的成绩。Artault在他的《医学记录》(Chronique Medicale)里有这一条：“一个年轻妇人在怀孕第二月中，她丈夫的朋友来访他们。她从前没有见过这人。她见到他的右手食指的怪状，大为惊讶。那个指甲既厚而又弯曲，仿佛象一个狮爪。……以后这个怪指甲便尝在她的心中作祟。那位朋友在邻近住了数月，每次他来吃饭，孕妇总是注视他的怪手指，因为她心里很怕她的孩子将来也会生那样怪指甲。她怕得很厉害，所以她丈夫请那位朋友遇着她在面前时都要戴手套。但是不幸那个印象已深刻在胎里了，她的孩子出世时，右手食指也是一个兽爪形，

恰和那位朋友的一个模样。

自暗示的定律 从以上诸实例中鲍都文抽出四条关于天然的自暗示的定律：

(一)注意集中律(the law of concentrated attention)。天然的注意力所集中的观念尝有实现于动作的倾向。例如走悬空的木板时，天然的注意力集中于“跌落”一观念，所以“跌落”果然成为事实。

(二)附加情感律(the law of auxilliary emotion)。天然的注意力尝集中于对吾人有利害关系的事物，所以尝伴着情感。某观念所伴的情感愈强，则其实现的倾向也愈大。一九一五年德国飞机攻巴黎，一个居在五层楼上的瘫妇忽然自己也莫名其妙的走下楼。这也是暗示作用。她本不能行动，但是听见邻近炸弹声时，“逃下楼”的观念异常强烈，而且伴有很强烈的情感，所以她居然能在潜意识中实现逃下楼的动作。

(三)反向努力律(the law of reversed effort)。这是一条最重要的自暗示律。我们最好举例说明。我们夜间失眠，愈想睡而愈不能睡，愈想闭起耳朵，而平时听不见的表声现在比钟声还更响亮。再比如我们初学骑脚踏车，看见前面一块大石头，不觉张皇失措，极力想避开它而结果终于顶头大撞。这都是受反向努力之累。失眠的人先已暗示“失眠”的观念，以后又努力反攻这个暗示，自己再三说“我要睡眠”，这种有意的努力不但不能反攻原来的暗示，反而能助长他的势力。这种努力所以叫做“反向努力”。

(四)潜意识的意匠经营律(the law of subconscious teleology)。暗示是观念变为动作所经过的工作。这种工作都是在潜意识中进行的，所以自己做时毫不觉得。“目的既经暗示过，

潜意识会寻求方法出来实现它。”比如我们要解答一个数学难题，百思不得其解，把它索性抛开去游戏或做他种工作，后来精确的答案会于无意中迸上心头。这就是由于潜意识的意匠经营。

反省的暗示 上文讨论天然的暗示时，我们知道观念可以本其固有力在潜意识中实现于动作。前面诸例都是无意的暗示。我们也可以用意识来支配暗示，只暗示有利于身心的观念。这种有意的暗示叫做“反省的暗示”，就是新南锡派学者所用的治疗方法。通常所谓“自暗示”大半指“反省的暗示”。

反省的暗示和天然的暗示之别 反省的暗示和天然的暗示相较，其根本原理似相同而究有分别。第一，情感是自然流露的，不受意识支配，所以上文所述的“附加情感律”不能应用于反省的暗示。第二，在天然的暗示中，注意集中律与反向努力律可并行不悖，因为这里所谓注意也是天然的，不是有意的努力；但在反省的暗示中这两条定律就不免互相矛盾，因为反省的注意是一种有意的努力，而有意的努力尝为反向努力。比如走悬空的木板时，注意如果集中于避免跌落，依注意集中律说，我们应能实现“避免跌落”的观念，可是依反向努力说，我们避免跌落所用的有意的努力适足增长“跌落”的暗示。所以在反省的暗示中我们同时有两个矛盾的暗示，一个暗示是要实现某观念而另一个暗示却又怕该观念实现。注意愈集中，反向努力的影响愈大，结果总是所得适乖所求。

想象重于意志 因为要免去反向努力，故南锡派学者主张在实行自暗示时，丢开意志而专任想象。比如我们想施行自暗示使夜间可安眠，我们切忌信赖意志，很执拗专横似的向自己说：“我要睡得好，我要努力不去听周围的声音，我要努力不想一切。”

这样办，反向努力适足使我们失眠。我们最好的办法是信任想象，虚心静气的躺着，心里想象我今晚会睡得甜蜜蜜的，想象睡的时候肢体是如何轻松，头脑是如何昏迷。闭眼想象几分钟以后，睡自然会来的。依库维说，一切行动，起于意志者少，起于想象者多。古今成大事业的人如凯撒、拿破仑等，一般人都以为他们有过人的意志，其实他们都是极大的想象家。田野鄙夫不会树征服世界的功绩，因为他根本就没曾梦想到穿衣吃饭以外的事。自暗示就是一种增加想象的方法。

在反省的暗示中，意志尝与想象冲突，注意集中律尝与反向努力律相冲突，所以反省的暗示之最重要问题是：暗示的观念何以能一方面有相当强度，以便实现于动作，而另一方面又不须费有意的努力呢？

潜意识的自由涌现 依鲍都文说，此两条件须于注意力弛懈，遏止作用(inhibition)不存在，潜意识自由涌现(outcropping)时求之。注意力在何种情境下才弛懈呢？最普通的是睡眠，其次如沉醉时如幻想时，潜意识不受意识的遏止作用，亦可自由涌现。潜意识自由涌现时，一方面既无反向努力，而另一方面观念又极生动活跃，所以暗示的感受性在这个时候最为强烈。但是在睡眠和沉醉中，意识几完全停顿，我们很难在此时施行有意的自暗示。不得已而思其次，我们最好抓住入睡以前和睡醒以后那一顷刻，因为在这一顷刻中注意力也很弛懈。

凝神 鲍都文以为最适宜于自暗示的心境是乃“凝神”(contention)。“凝神”是一种“不费力的注意”(attention minus effort)。比如我现在写文章，刚起手时许多分心事物纷至沓来，门外的车声，一刻钟以前所接的信，本晚和友人所预定的约会，壁上所挂的画，都有引起我注意的可能。心不能同时有二用，我

因为要做文章，于是极力把旁事丢开，把心专用在文章上。这是通常的注意，是要费力的，因为同时心境还被许多其他事物侵越。在“凝神”状态中则不然，此时心境很空灵，精神聚会于一个单独的事物，其他都丝毫没有能力牵动我的心绪，所谓“静听不闻雷霆之声，熟视不睹泰山之形，”就是此时心境。“凝神”状态中注意力一方面可以说是凝聚的(concentrated)。因为心中只有一种对象，而另一方面却也可以说是弛懈的(relax)，因为旁的事物不惹注意，丝毫不用费力。

安息注意 这种空灵的心境有时是天然的，有时也是养成的。养成的方法在安息注意(immobilisation of attention)。所谓“安息注意”就是“收放心”。注意如何可安息呢？最好的方法就是先把注意力集中于某一事物，久之注意力自然因疲乏而弛懈，不专注于任何事物，而心境于是空灵的。乳母要小孩子睡时，尝唱很单调的歌，没有变化的摇动他的床，就是要他的注意力疲乏。禅家习静，往往数念珠，或注视鼻端，或念“南无阿弥陀佛”。鲍都文所说的安息注意法，也很类似参禅。以安息注意求心境空灵，使潜意识易于涌现，鲍都文称为“自催眠”(autohypnosis)。行自暗示之先，最好先行自催眠，但眠不宜熟，因为熟睡中自暗示便不能施行。

自暗示 实行自暗示时，所暗示的观念可为特殊的或普遍的，库维在早年颇重视特殊的暗示，比如体质羸弱的人须尝自暗示说，“我的体格比从前强干多了，”精神颓唐的人须尝自暗示说，“我近来心境实在比较愉快。”总之，有一种特殊的毛病，便对症下药，用一种特殊的暗示。但是库维在晚年发见一切毛病都可以用一个普遍的暗示去治疗，我们最好于每天早晚在睡前或醒后凝神微诵：“在种种方面，我都一天好似一天。”(Tous les

jour, à tous points de vue, je vais de mieux en mieux)。每次诵十数遍，久而久之，我们自然觉得百病全消，身心俱健。鲍都文也赞成用普遍的暗示，不过以为普遍的暗示可与特殊的暗示并行不悖。我们最好于每日早晚行普遍的暗示以外，遇着某种病发生时可随时随地，练习凝神，用手按摩患病处，微诵着“这病渐渐消去了”（çapasse），最要紧的是一切都要来得自然，不可让自暗示变成一种累人的功课。

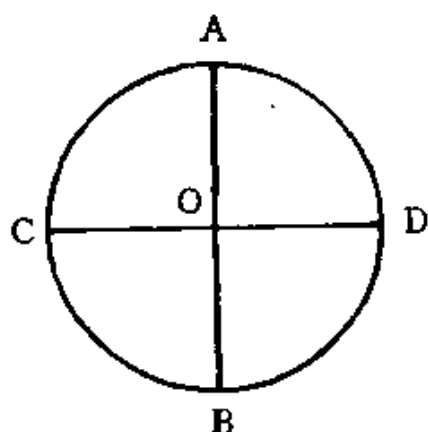
他暗示即自暗示 在旧南锡派学者看，一切催眠都是暗示，在新南锡派学者看，一切暗示都是自暗示。旧南锡派重视催眠者与被催眠者关系，以为催眠者把他自己的观念传到被催眠者心里去，所以被催眠者对于催眠者信托愈深，则暗示愈易生效。新南锡派以为暗示的观念起于受暗示者的自己心中，并非可从施暗示者传来，所以他暗示其实仍是自暗示。库维尝举下例说明这个道理。他尝暗示S说，窗子右扇有一白衣人影，他自己心里是指窗子右扇之上部，而S则往往在右扇下部见到白衣人形的幻觉，而人形何如，则受暗示者彼此所描写的又各不同。从此可知受暗示者的观念并非从施暗示者传来的。

他暗示之即为自暗示，还有一个理由。暗示如须生效，受暗示者入手就要有愿受暗示的决心，如果他不愿意，或者暗示的观念和他的人格十分冲突，则暗示永不成功。夏柯有一次在公众演讲中将一妇人催眠，她受夏柯的暗示，做出种种离奇举动。比如告诉她说门边站着一个人在侮辱她，给她一把纸刀，她怒气冲天似的走到那子虚乌有的仇人身旁，把他的头斫落。夏柯下课走后，他的学生们要开玩笑，给那位受催眠的妇人一个暗示说：“现在房子里只有你一个人了，把衣服脱下来罢！”她听了立刻醒过来，

以为他们待她无礼，大生其气。这个例子也可证明受催眠者的胸中也自有权衡，不完全是催眠者手中的玩物。

库维的方法 新南锡派学者注重自暗示，故不主张应用催眠。库维尝告诉来请诊的病人说：“你来想找人医好你，你可是走错了路。我向来没有医好过人，我只是教人如何自己医好自己。我已经教过许多人医好自己了，我现在也只是教你自医的方法。我现在所要做的试验是常常成功的，纵然有时看来象是失败。我向来没有说过我的思想可以在你的身上实现，我只说各个人的思想都可以在他自己身上实现，所以如果我叫你想‘我这相握着的两只手不能扯开来’，而你偏却又想‘我能够扯开来’，你一定就能够把它们扯开来。”库维每逢第一次来学自暗示的人总是用命令的语气向他说：“你把两只手紧相握住，心中时时想着‘我不能把它们扯开。’我现在要数一二三，数到三的时候，你须极力扯开握紧的两只手，但是同时心中仍旧想着‘我不能，我不能。’你会觉得你就是下死劲也不能扯开它们。”说完，他就依法实行，受暗示的人总是发见想象扯不开时就不能扯开，但是如果他想象“我能扯开”，两只手立即扯开，丝毫不用费力。这个试验的用意在使受诊者明瞭自暗示的根本原理：这就是，动作起于想象，不起于意志。行过这番开学典礼以后，库维就叫他们应用“在种种方面我都一天好似一天”和“这病渐渐消去了”两种自暗示的公式。

鲍都文的方法 鲍都文向病人解释自暗示的方法较库维的方法更有趣，但比较复杂。他所用的叫做“薛佛尔氏悬锤”（Chevreul's Pendulum）。这种悬锤很象小钓竿，竿头悬一线，线头悬一光亮沉重的小球。使行此法时先在白纸上画一圆，在圆心O上作两条直径垂直相交如下图：次令学自暗示者用手持悬锤竿，使锤



恰在圆心 O 之上，告诉他说，“你手莫要动，心里想着 AB 线，专心致志的由 A 点想到 B 点。”学自暗示者想 AB 线时，悬锤即不由人意的朝 AB 的方向摆动。但是如果他改想 CD 线，手仍然不要动，悬锤也改朝 CD 的方向摆动。这个试验的用意在使学自暗示者明瞭想象影响动作的能力比意志还要

大，所谓自暗示就是利用想象来影响动作。

自暗示的效验 旧南锡派学者发见能受暗示的人在百分之九十以上，库维发见能受自暗示的在百分之九十七以上。这就是说，一百人中不能自暗示的人最多不过三个。库维用自暗示治病，尝奏很奇的功效。现举数例以示自暗示应用之广。

南锡 Y 君曾患神经衰弱症，消化不良，夜不安眠，尝惧怕自杀，经过许多医生，都不见功效，后来就医于库维实行自暗示，六礼拜后病即全愈。

一个三十岁妇人患肺病已到第三期。库维使她实行自暗示，数月后肺病就完全消去。

G 教授患瘖症，每逢说话到十几分钟以后，喉音就断绝了。他请过许多医生诊治无效，库维使他行自暗示，过四天病就全愈了。

这种例子在库维和鲍都文的著作中极多，看起来很象江湖医生的广告，其实都不是假话。库维到英美演讲，听众中有患疯湿症的人学行自暗示，当场就奏奇效，这是许多人所亲眼见过的。

第四章 耶勒

耶勒(Pierre Janet)是现代法国变态心理学界的泰斗。他是夏柯的高足弟子，又在沙白屈哀院行医多年，论理，他似应隶于巴黎派。但是他在《心病治疗学》中说，巴黎派和南锡派以外，法国变态心理学还另有一派，就是他自己和芮谢(C. Richet)、比纳(A. Binet)诸人所代表的。这第三派和其余两派的分别何在呢？约略的说，巴黎派和南锡派的研究对象偏重催眠与暗示，而耶勒派学者则研究一切变态心理现象；巴黎派和南锡派的目的是在实际治疗，而耶勒派学者的目的则几纯为心理学的，他们要寻出统辖一切变态心理现象的原则。

迷狂症的实例 耶勒的毕生精力都费在研究迷狂症(hysteria)，而他的变态心理学说就根据种种关于迷狂症的事实。

睡行症 迷狂症的症征甚多，耶勒以“睡行”为最普遍。他的医院里曾有一个三十二岁的男子，因为双腿麻木，整天睡在床上。有一天深夜，他忽然很轻便的跳起，抱着枕头开门逃出室外，立刻就爬上屋顶，比平常人还要灵活百倍。他把所抱的枕头看作他的孩子，因为怕他的岳母要残害这孩子，所以抱着他逃上屋顶。但是他醒后双腿依旧麻木，而对于他自己在睡中抱枕头上屋顶一幕戏，也完全忘却。

许多迷狂症都是睡行，虽然依照日常语言说，病人并未尝入睡。耶勒所诊治的艾令(Inere)是一个名例。艾令是一个极穷的孤女，母亲患肺病，她一人看护到六十昼夜。看护以外，她还要做工谋衣食，因此她疲劳过度，精神失常。她的母亲死了，她还想象她仍然活着，极力扶着她的尸体移上病床去。以后她时常发狂，每次都是复演她母亲临死时一幕情景。她和想象的母亲对谈，时而问，时而答，好象实有其事一样。最后她仿佛和母亲商议自杀，她决计卧在轨道上让火车碾死，立刻她就想象到车子来了，她伸开手脚卧在地板上，仿佛那是车轨，瞪着眼睛战战兢兢地等着死。不多时，她猛然放声一叫，好象真被车子碾了似的，躺着一点不动。这幕戏她常常复演，但是每次醒后，她便和常人无异，丝毫不记得发狂时的言动。

迷逃症 此外还有一种“迷逃症”(fugue)也很类似“睡行”。耶勒曾医过一个患迷逃症的R。R的母亲是患精神病的，他自己也不很健全。在十三岁时他尝去一个水手光顾的酒店。水手们尝劝他吃酒，酒醉时，他们尝告诉他非洲的故事，在醉中R听见那些光怪离奇的故事，对于非洲不觉心焉向往。但是醒来他对于非洲的故事也就漠不关怀。他在杂货店里当小伙计，平时只求衣食饱暖，决不会梦想到非洲去。但是每逢醉后或疲倦时，他往往不由自主地离家逃走，想走到海边乘船到非洲去。有一次，他逃上一个船上当苦力，工作既苦而又受虐待，而他却很怡然自乐，以为可以到非洲去，不幸该船中途停止，他须得打陆路走到地中海。贫不能自给时，他依附了一个补碗匠。有一天逢八月十五日，他的师傅告诉他说，“今天是八月十五日，我们应该吃一餐较好的饭呀。”他回答说，“不错呀，八月十五日 is 圣母节！”说完这句话，他忽然醒过来，张目四顾，所见的不是他从前朝夕所看守

的杂货店，大为惊讶。补碗匠费尽气力解释他的地位，他毫不相信。象这种病症，耶勒举例甚多。

两重人格 与“迷逃”相类的毛病有“两重人格”(double personality)。“两重人格”例甚多。詹姆斯所举的Ansel Bourne，普林斯所举的Beauchamp，以及莎笛斯所举的Hanna，都是名例。现在我们姑且拿Felida X例来说明。Felida X从十岁起，便露种种迷狂病征，因此她很颓丧而又怯懦畏葸，她时常发昏，昏过去几分钟就醒过来，醒后她便另是一个人，很活泼伶俐，很兴高采烈，象一个很康健的女子。但是这种康健时期很短，几点钟以后她又发昏，昏醒了又回到颓丧的状况。所以她有两重人格，一个是颓丧的，一个是快活的，在康健的状况中她记得颓丧的状况，可是在颓废的状况中她不能记起康健的状况。

诸迷狂症的公司原理：固定观念 耶勒分析上述的几种迷狂病征，以为它们背面都有一个同样的原理。常态和变态交互代替。在变态中，病人呈现两种相矛盾的心理状况。第一，他心中完全为一种“固定观念”(fixed idea)所盘据，例如把枕头看作孩子，把地板当作车轨。第二，在此“固定观念”以外，他对于一切记忆一切感觉都完全遗忘过去。例如艾令发狂时对于室中人物熟视无睹。在常态中病人也呈现两种相矛盾的心理状况。第一，他恢复日常的记忆和感觉。第二，他把变态中的言动都完全忘记。

遗忘 一言以蔽之，患迷狂症者一方面过度专注，而另一方面又过度遗忘，故应付环境，往往倒行逆施。遗忘并不仅限于病态中的情景，而致病的原因和病前的情感知觉也往往不能追忆。艾令在常态中不仅忘记她发狂时的举动，而她的母亲病中情景也变成依稀隐约了。她说“母亲自然是死了，因为人家都是这样告

诉我，我现在见不着她，而且又穿着孝服。但是她为什么死呢？我待她不是很好吗？”医生提起她看护病母时的情景，她也简直莫明其妙似的。耶勒又尝诊过一个十九岁的女子。她在发狂中尝叫“火呵！贼呵！路删来救我！”醒来医生问她的病由，她说平生既没有遭过火，又没有遇过贼，而路删的名字更漠不相识。但是后来据她的亲属报告，她从前在乡下当女仆，夜间有贼人放火烧她主人的房屋行劫，她被一位名叫路删的救出。那次她受了惊，以后便得了迷狂症。从这个例子看，我们可以见出患迷狂症的人一方面遗忘致病的情景，而另一方面这致病的情景又在心中成了“固定观念”。

分裂作用 这种“遗忘”，心理学上如何解释呢？耶勒派和弗洛伊德派都着重这“遗忘”问题而解释不同。弗洛伊德以压抑作用(repression)解释，后当详论，耶勒则以分裂作用(dissociation)解释。

什么叫做“分裂作用”呢？

法国心理学者素重感觉主义(sensationism)，把完整的心理看成由无数感觉砌成的。耶勒也未能脱除这种成见。依他说，吾人的一切经验都在心中留有观念(idea)。比如走路有走路的观念，吾人能记得这个观念，所以能走路；倘若把它遗忘了，双腿便会麻木。其他一切行动，以此类推。吾人心中所有观念甚多，何以不能同时见诸动作呢？因为在健全心理中，诸繁复观念综合成为完整系统，其中各部分须受全体支配。我心中储有“走路”的观念，而此时却在这里用心作文，因为“走路”的观念与我此时用心作文的心理系统不能相容。变态心理之发生，即由于全体心理系统“分裂”开来，而某一观念脱离全体系统而独立，不受其他观念节制，也不能节制其他观念。比如说，我心中“走路”观念

分裂独立时，心中就有两种意识，一为在常态中的全体心理系统，即主意识，一为独立的“走路”观念，即潜意识或副意识（sub-conscious, or secondary consciousness）。这两种意识既分裂，以后便如参商二星，出没不相见。我在常态中记起全体心理系统，便忘却“走路”观念，所以双腿麻木；在变态中，只记得“走路”，忘却全体心理系统，所以对于一切都不免措置颠倒。

精神病不是生理的；例 耶勒以为一切迷狂症都可以用分裂作用解释。从前医生把许多精神病由都看作生理的。耶勒对于变态心理学最大的贡献就在证明从前医生所认为生理上的毛病其实都是心理上的毛病，都是分裂作用的结果。在上面我们已见过双足麻木的人在睡行症中可以走上屋顶，这是一个显证。我们现在再引几个耶勒所举的例来说明许多病症如癩癩、麻木、聋哑等等其实都不是生理病而是心理病。

一个十九岁的女子看护她的病危的父亲。他临死之前，她曾用右手支持他的气息奄奄的病体。他死了以后，她觉得异常疲倦，她的右半身便逐渐失去了运动和知觉的能力，成了半身不遂。

一个洗机器的男子在工作时被油布溅污了面孔。他用水去洗，但是脸上油污很不容易洗去。他的眼睛并没有污损，可是两点钟以后，他变成青光眼，过了四年这病才全愈。

一个四十岁的男子居在一个小乡镇上，颇有一点资财。他的妇人劝他移居巴黎，他们住在巴黎旅馆里。有一天他自外回寓，发见他的妇人已卷款潜逃了。他精神上受了大刺激，歇十八个月不能说话。后来他虽恢复原状，每逢情感发动或疲倦时，仍然不能说话。

许多人尝于无意中发出种种奇怪的动作。有些人移动下颚，有些人嚼手指，有些人尝用鼻孔大声喘气，这种动作往往颇有规律，在旁人看来很近于诙谐。耶勒诊过一个十六岁的女孩子。她的家庭极穷，有一天听见她的父母叹苦，她很受感动，因而得了迷狂症。在病中她尝叫“我须做工，我须做工！”她的职业是做傀儡眼。做这件东西时，她须用右手转机器的轮子，用右脚踏机器的踏板。自从得病后，她便常常翻转右腕，将右足时时提起放下，放下又提起，仿佛象她从前做傀儡眼睛一样。

据耶勒说，这些病症都和睡行症同理。某一观念因分裂作用而脱离意识全体，其结果或为遗忘过度，于是有盲哑半身不遂等症；或为专注过度，于是发出种种奇怪动作或姿势，如上例做傀儡眼睛的女孩子。

分裂作用的原因 精神病多起于分裂作用，既如上述。现在我们须问：意识何以会起分裂作用呢？

综合作用的失败 耶勒说，意识的分裂作用起于综合作用之失败。意识经验尝极纷纭错杂，起伏无常，其所以翕然就绪形成完整人格者，实赖有综合作用(synthesization)，所谓综合作用者就是拿自我做枢纽，将零乱的心理事实，贯串成一气。比如说，

“我觉寒”一个意识经验就是综合作用的结果，其中“觉寒”是一件事，而“我觉寒”又另是一件事。“觉寒”二字所代表者是一件新发生的、很细微的心理事实，“我”字所代表者则为完整人格，其中内容极繁复，举凡我之思想情感习惯及过去经验等等无不包罗在内。在言“我觉寒”时，其意即谓完整人格(我)吸收此新发生的一件细微的心理事实(觉寒)以扩大其内容。耶勒说，“我”是一种很饕餮的生物，好比阿米巴，尝伸出触觉吸收四围

微生物以自肥。

综合作用失败，分裂作用乃因之而起。变态心理好比政治紊乱的国家，握最高权的元首倒塌后，许多强藩都割据偏安起来了。有综合作用乃有完整健全的人格，无综合作用，人格乃分裂为二重或多重。在多重人格中，此重人格上台，则彼重人格退避，彼此不相见所以不相识，不相识所以不能互相影响，互相节制。例如耶勒所诊治的R，开杂货店时想不到来游非洲，去游非洲时也记不起曾开过杂货店。

意识范围的缩小 意识分裂即意识范围之缩小(restriction of consciousness)。健全的人所有一切观念都翕然安于同一意识范围之内(即受同一自我管辖)，所以意识范围很大。意识范围兼容并包，每一言一动都受完整人格的控制，所以是有理性的。分裂后的意识好比大家细分的财产，每重人格所有的范围都比原来的缩小。患精神病的女仆幻想自己是皇后，就因为她心中的“皇后”一个观念分立开来，独占一个很狭小的意识范围，不受“女仆”经验中诸观念之控制或纠正。

心理的水平线之降低 意识的综合作用何以会失败呢？耶勒说，综合作用须赖有一种“心力”(psychical energy)维持。在常态心理中，心力很充足，心理上尝呈一种紧张状况(tension)，维持一种适当高度的水平线，所以精神是凝聚的。“精神凝聚”，换句话说，就是意识保持综合作用。在变态心理中，心力疲竭(exhaustion)，所以精神是涣散的。“精神涣散”，换句话说，就是意识呈现分裂现象。用耶勒的术语说，分裂作用起于“心理的水平线之低降”(lowering of mental level)。

心力的消耗 心理的水平线何以会低降呢？换句话说，心力

何以疲竭呢？据耶勒说，一切行动都须使用心力。何种反应最费心力，最易产生疲竭，心理学家尚未有充分的研究，所以“心理上的花费”(mental expenditure)还是一笔待清理的账目。概略的说，凡适应一种环境时，如诸事顺遂，则心力不至有过度花费，如环境过于困难，非我们的力量所能胜任，则不免张皇失措，而心力亦不免浪费。最浪费心力的是情感(emotions)。情感之发生，就由于身临一种特殊环境，霎时间不能从容应付，心力无所归宿的泛滥横流，精神乃呈兴奋状态。精神病之发生，所以往往在受强烈刺激，生暴烈情感之后。

受伤记忆 最浪费心力的心理作用除着情感以外，还有“受伤记忆”(traumatic memories)。“受伤记忆”是耶勒派学说和弗洛伊德派学说的接触点，也是他们争论的焦点。耶勒说，“心理分析术”全是由他的“受伤记忆”一个概念产生出来的，所以我们对此问题应详加讨论。

“受伤记忆”耶勒在他的早年著作中称为“潜意识的固定观念”(subconscious fixed ideas)，颇类似弗洛伊德所谓“被压抑的欲望”。它是如何发生的呢？这个问题其实还是上文所讨论过的“分裂作用如何发生？”一个问题。耶勒和弗洛伊德都从这个问题出发，不过他们对于分裂作用的原因解释不同。弗洛伊德以为分裂作用起于意识的压抑，其说另详专章。耶勒以为分裂作用起于心理水平线之低降或心力之疲竭，其说亦已详上文。“受伤记忆”是心力疲竭的结果，同时又是心力疲竭的原因。这话怎样解释呢？

环境困难，应付不得其方，心力既虚费，而困难未解决。困难未解决的环境仍时时刻刻催促我们谋应付，应付的方法不外三种：

(一)将已尝试而经失败的动作，再从新尝试一遍。

(二)将已尝试而未成功的动作略加改变，这就是采另一种动作。

(三)痛痛快快的摆脱那种环境，简直不再设法去应付。

耶勒以为第三条路须大勇者才有力量去走。一般精神衰弱的人进既不能，退亦不敢，所以谈不到摆脱。第二条路也颇费气力，许多精神衰弱的人大半也是避开。所以剩余的路只有第一条。不适当的动作第一次尝试失败，第二次尝试自然也还是失败。失败之后又失败，对于心力就是浪费之后又浪费，最后自然是精疲力竭。耶勒曾举这样的一个例：“我刚接了一封惹痛感的信，不得不回复，而回复却是一件痛苦的事。我想写回信而又没有勇气去写。信摆在桌上，终于没有回复。后来我每逢走进这间屋子或坐在这个桌子旁边，必看到这封信，每看到这封信，必又盘算作复。如果要作复，费十分钟也就够了。但是我只能继续的空打盘算，空费许多心力，结果信未复而心力则已衰竭。”

我们再取一个简单的比喻来说，患精神病的人好比扑灯的蛾子，无论如何失败，总是依旧向火光乱扑。这种屡经失败的动作到最后成为习惯动作，不假思索而自动，不复受意识裁制，不复与其他日常行为相融贯，不复能同化于完整人格。总而言之，它成为一种潜意识的动作。所谓“受伤记忆”就是支配潜意识动作的固定观念。患“受伤记忆”的病人对于他的潜意识动作不能意识到，所以在常态中不能记忆到。睡行、迷逃、多重人格等症都是“受伤记忆”的产品。

耶勒和弗洛伊德 观此我们可知耶勒的“受伤记忆”与弗洛伊德的“被压抑的欲望”有一个重要的相同点。它们同是脱离意识而独立的，同是意识分裂的结果，同是精神病的原因。但是它

们决不能混为一物，它们有两个最重要的异点：

(一)论成因，弗洛伊德的根本原理是“压抑”(repression)，耶勒的根本原理是“疲竭”(exhaustion)。

(二)论内容，弗洛伊德的“被压抑的欲望”几全关性欲，而耶勒则力反对此说，他以为任何观念都可以形成潜意识。弗洛伊德的潜意识以情感为中心，耶勒的潜意识，以固定观念为中心。

精神病的治疗 精神病起于心力之疲竭，故治疗法须对于疲竭以预防及救济。耶勒应用经济学原理于心理学，很喜欢用经济学上的术语。适应环境须耗费心力，心力疲竭即“精神破产”。救济破产须根据两条经济学上的原理，第一是“心的节流”(mental economy)，第二是“心的裕源”(mental income)。

心的节流；休息治疗 兹先讲“心的节流”。节流的方法甚多，最普通的是休息治疗(rest cure)。提倡休息治疗最力的人为美医密琪尔(Weir Mitchell, 1875)。此法很简单。病人卧在床上，极力停止一切动作，使心力不致多消耗，久之病自然痊愈。行休息治疗的，病人的生活愈简单愈妙。名誉、事业、恋爱、宗教等等缠绕须一齐抛开。他的环境也以单调为是。通常病人亲属每希望病人尝有新奇娱乐。耶勒以为新奇娱乐对于病人不但无益而且有害，因为新奇刺激易使心力过度耗费。

隔绝治疗 与休息治疗同理的是“隔绝治疗”(isolation)。精神病之起尝由于病人对于他的环境不能妥洽，他不能应付它而又不得不设法应付它，所以易耗心力。比如和不愿意来往的人来往，做不愿意做的事，都很耗费精神。“隔绝治疗”就是把病人从致病的环境里迁到另一种合宜的环境里去。就一种意义言，精神病也可传染。耶勒见过许多结婚的夫妇，在结婚以前只有一人

患精神病，结婚以后，两人都患精神病。这全由于和病人相处，是一种困难情境，易于耗费心力。“隔绝治疗”也可以免去这种传染。

清账 还有一种心的节流方法，耶勒称之为“清账”(liquidation)。所谓“清账”就是把成了潜意识的“受伤记忆”召回到意识界来，使病人对于从前致病的环境从新加一番清理，使他明瞭他的受潜意识支配的动作不能适应该环境，而从新作一个全盘计算，另寻一个出路。“受伤记忆”重入意识关以后，病人不复复演劳而无功的动作以致消耗精力，所以容易痊愈。这种“清账”治疗很类似弗洛伊德的“心理分析”治疗法。

心的裕源 在心理的经济学上，节流很是一种消极的治疗法。为增加效力起见，我们还要设法扩大心力的来源。精神病起于心力疲竭，倘若在疲竭之后，再灌输些新的心力，则精神病也往往可以消灭。许多精神病人在吃醉酒时尝恢复健康心理，就因为酒富于刺激性，易使心力兴奋。在迷信神权的社会里，病人尝去神庙“宿坛”“求仙丹”，往往果然痊愈。他们以为这是神的默佑，其实这全是心理作用，一半由于自暗示，一半由于心力因受刺激而增加。中国有一种习惯，遇患病的青年往往让他们早结婚，说是“冲喜”，有时这种方法居然奏效，也因为性欲是最富的心力来源，能够弥补已疲竭的心力。

激动后备力 在耶勒的《心病治疗学》中最重要的心的裕源法为“激动”(excitation)。“激动”的最要原理是“后备力的动员”(the mobilization of reserves)。吾人心力易疲竭，而可疲竭的心力则不为所有的心力全体。许多人在平时很懦弱畏葸，但遇大难临头时，其勇敢坚决，往往出人意料。懦夫遇虎，敢越深涧；慈母护儿，不避汤火。这都是在急难时发动“后备力”来

应用。这种“后备力”究竟储蓄在什么地方呢？耶勒说，各种本能，各种行动，各种习惯，都带有一发即动的倾向，而每种倾向都含有潜在的心力，所以倾向就是“后备力”的储蓄所。“后备力”的多寡随倾向的强弱为转移。逃难、寻食、求侣、攻敌诸倾向为人类生存所最需要的，所以它们所储蓄的“后备力”也最丰富。患精神病的人们心力特别易于疲竭，大半就因为无法利用潜在的“后备力”。医生所以宜设法施以适宜的刺激，使他的“后备力”能脱颖而出。刺激方法甚多，耶勒在他的《心病治疗学》中提出宗教仪式、旅行、休假、劳苦工作、冒险、丁忧、恋爱等等。

耶勒学说的批评 耶勒为现代法国心理学界的泰斗，不独英美学者多受他的影响，即心理分析派学者如弗洛伊德等也有应感谢他的地方。耶勒自己说他的“受伤记忆”说为后来心理分析的雏形。这固然是心理分析派学者所否认的，但是弗洛伊德早年游巴黎，受学于夏柯，和耶勒是先后同门。他在巴黎时，耶勒的著作已起始享盛名，他自然不免受些影响。

耶勒在巴黎精神病院行医数十年，经验极为丰富，所以他的学说句句都有事实做根据。现在弗洛伊德派学者风靡一世，耶勒的威权不免受了若干剥蚀，但是较稳健的心理学者乃然是皈依耶勒。

耶勒学说的弱点 耶勒的心理学自然也有许多弱点，兹举三个最重要的来说说。

(一)耶勒在早年著作中仍未脱离构造派的窠臼，把心理内容看作由感觉砌成的。这种见解已为新心理学所推翻。在晚年著作中他著重“心力”，不复把心看作静止的，总算是想和新思潮合步。但是考其究竟，他的“动的心理学”仍是“静的心理学”之

变相。因为据他说，心力潜伏于倾向，而倾向实不过是某刺激生某动作的机械。从这个观点攻击耶勒最力的人要推麦独孤，详见他的《变态心理学大纲》。

(二)耶勒的“固定观念”或“受伤记忆”之说，和南锡派暗示说一样，都假定“念动的活动”(ideo-motor activity)之可能。据“念动的活动”说，我看赛跑时，注意力集中于跑，心中只有“跑”的观念，没有其他冲突的观念，所以“跑”的观念自然而然的实现于动作，我自己也就作起“跑”的姿势来了。这种学说为麦独孤及其他近代心理学者所否认。假若无情感或本能的驱遣，观念自身，决不能一跃而为动作。如果这种批评能成立，则南锡派和巴黎派的心理都有逃不脱的困难。总而言之，耶勒和南锡派学者都还没有逃出唯理派心理学的窠臼。他们想把“观念”来解释一切，遇到动作、本能、情感诸问题，总不免有隔靴搔痒之弊。

(三)耶勒的两条心病治疗的原理自相矛盾。从“心的节流”说，精神病生于心力疲竭，而心力疲竭则由于过度消耗，所以治疗法须注重休息，减少刺激。而从“心的裕源”说，他又主张医生应刺激潜在的“后备力”使之发泄；这两个原理如何能并行不悖，耶勒似未曾计及。

第五章 弗洛伊德(上篇)

人类思想在各科学问方面都有历史的联续性，弗洛伊德的学说固然带有很浓厚的革命的色彩，但也不能逃此公例。一方面他是叔本华、尼采、哈特曼一线相传的哲学之承继者，而另一方面他又曾就学于夏柯和般舍，与法国派心理学者也有很深的因缘。

在前几章讲法国派变态心理学说时，我们已经见过夏柯耶勒诸人治学都是从精神病入手，尤其是迷狂症。弗洛伊德的学说也是建筑在迷狂症的事实上面。

勃洛尔的“谈疗” 一八八六年，弗洛伊德从巴黎游学回维也纳，遇名医勃洛尔（Breuer），藉闻他所诊治的一个很值得研究的迷狂症。患这种病的女子右肘麻木，不能饮水，有时不能言语，眼球运动也失常态。这些病征都是在看护她的病危的父亲时得的。勃洛尔施用催眠疗治，不见功效。她在病中尝喃喃呓语，勃洛尔把这种呓语记下，将她再催眠，叫她把呓语中的字句复述无数次，并且把那时候的心中幻想一齐说出。这种幻想大半都是很苦酸的，都是使她生病的悲恸的记忆。她每次把这种幻想说出来以后，醒来便复常态。比如她不能饮水一症，就完全是用这个方法医好的。她记得从前最恨她的保姆。有一天她看见她保姆的狗在杯中饮水，她登时就觉得心中发生一种极强烈的嫌恶，因为

怕失敬于保姆，所以没有敢表示出来。这件事时常暗中在她心中作祟，虽然只逢精神涣散时或被催眠时她才在呓语中说出。她在催眠时把这段回忆告诉了勃洛尔以后，心中便觉开畅不少，原来不能饮水，现在饮水则完全如常人一样了。其他各种病征也都是用同样方法治愈。

迷狂症的三特点 勃洛尔称此法为“谈疗”(talking cure)，但是它在心理学上如何重要，他自己还不甚明瞭。弗洛伊德一听见，便觉得此中大有道理，所以跟勃洛尔合作。后来他和勃洛尔意见不同，于是独自去研究。从迷狂症和其他精神病的事实看，他觉得有三点值得特别注意：

(一)病人只是不动声色的把与病症有关的记忆说出还不见效。说的时候，他须兴奋热烈，好象从前当境所有的情绪一齐涌上心头一样，病才能全愈。

(二)病人想把与病症有关的过去经验说出时，尝遇着一种“抵抗”(resistence)，许多情节都已忘记，想把它们回想起，常觉异常之难，仿佛心中难言的隐衷不但不可告人，而且也不可告诉自己。

(三)精神病征最普遍的是“退向”(regression)，病人的记忆尝回溯到以前生病时的重要关头。这种重要关头大半发生在成年期或婴儿期，而且大半与性欲有关。

快感原则和现实原则 弗洛伊德的学说就建筑在这三点事实的基础上。在他看来，人类心理有两种系统，而每种系统各受一特殊原则支配。第一系统(primary system)形成于婴儿期，支配之者纯为“快感原则”(pleasure principle)，第二系统(secondary system)形成于婴儿期以后，支配之者除着“快感原则”以外又有“现实原则”(reality principle)。第一系统心理的特征是

绝对自由。婴儿在道德习惯的观念没有发达时，一切行动都是任性纵欲，毫无忌憚。他只知寻求快感，不问所求快感是否与社会生活相冲突，比如看见味美的糖果，他就老实不客气的抓来大嚼。后来年龄渐长大，习俗和教育的影响渐深，他于是发见自然欲望往往与法律道德习惯不相容，发见他自己除着寻求快感以外，同时还要能适应现实，于是知道节制欲望以顾全体面，知道牺牲较近较小的快乐，以求交换得较远较大的幸福。换句话说，他的心理由第一系统变为第二系统，他的行为标准于“快感原则”以外，又加上一个“现实原则”。

性欲本能和自我本能 “快感原则”与“现实原则”自然也有时互相调和，并行不悖。但是它们互相冲突的时候较多，因为“快感原则”以满足自然欲望为归宿，而自然欲望大半是关于性欲的，大半是不道德的。弗洛伊德以为人类本能根本只有两种，其最重要者为性欲本能(sexual instinct)，其为用在绵延种族；其次则为自我本能(ego instinct)，其为用在保存个体。说笼统一点，性欲本能根据“快感原则”而发展，自我本能根据“现实原则”而发展。性欲本能驱遣吾人顺着自然冲动寻求肉体需要的满足。自我本能则驱遣吾人实现“自我理想”(ego-ideal)。所谓“自我理想”就是习俗教育的产物，是以“现实原则”为基础的。

性欲的意义：来比多 着重性欲是弗洛伊德心理学的最大特色。他以为自然欲望大半是性欲或是性欲的变相。“性欲”二字在他的心理学中意义甚广，例如孝慈都被看作性欲，虐待弱小虔敬神明都是性欲的变相。一般人以为性欲须到一定年龄才发现，弗洛伊德以为婴儿就有性欲。比如婴儿好吸乳，喜人摸弄，喜裸体，喜探问窥察，都是性欲的表现。性欲不仅与生殖器官有密切

关系，身体各部大半都可惹起性欲。性欲有极大力量，常在驱遣吾人而吾人不能抵御。这种性欲后的冲动力，弗洛伊德称之为“来比多”(libido)。

冲突和压抑 因为自然欲望大半关于性欲而为社会所嫉视的，所以“快感原则”尝与“现实原则”相冲突，而人心乃变为欲望和习俗的激战场。抑制欲望以牵就社会自然是一件苦痛的事。不过社会裁制力太强，而保存自我的冲动又不容我轻为欲望牺牲，结果往往是欲望让步。心理状况中于是有所谓“压抑”(repression)。“压抑”是弗洛伊德学说的精髓，我们须得懂透。

观念与情调 被“压抑”者为与现实要求相冲突的欲望。欲望可分析为两个成分，一为观念(idea)，一为附丽此观念之“情调”(affect, or feeling-tone)。比如接吻的欲望，一方面含有一个接吻的意象或观念，而另一方面又含有伴着接吻观念的情感。观念是意识所能察觉的，而情调是意识所不能完全察觉的。欲望被压抑时，这两个成分都同时被压抑而结果则不必同。观念被“压抑”就是被排出于意识关，被拘囚于潜意识(the unconscious)，而成固定观念(fixed idea)。情调被“压抑”，有时完全消灭，有时变为异质情调，有时附丽在旁一种观念上去。例如作恶梦(anxiety dream)的和患神经病的人，其被压抑的情调在未压抑以前是快感，在压抑以后乃变质而为痛感，虐待弱小动物的人，其情调是由性欲情调经压抑而转移过来的。

情意综 被压抑的欲望通常虽不能关进意识境内，而其活动力则反比在意识境内有增无减，比如婴儿的对于自己母亲发生性爱，后来他知道这种性爱与道德习惯相冲突，勉强把它压抑到潜意识界去。照表面看，他似已把原有念头完全丢开了，其实这念

头在暗地里还比从前更热烈。从前它是浮游的，现在却经过固定作用(fixation)而形成一种“情意综”(complex)，“情意综”是欲望的观念和情调在被压抑以后积结而成的。它的种类很多，最重要的是“俄狄浦斯情意综”(Oedipus complex)。俄狄浦斯是古希腊时一个王子，曾于无意中杀父娶母，所谓“俄狄浦斯情意综”就是儿子对于母亲的性爱经过压抑而在隐意识中积结成的。女儿对父亲的性爱被抑以后则成“厄勒克特拉情意综”(Electra complex)。厄勒克特拉是古希腊时一个公主，她的父亲被母亲杀了，她于是愚怂兄弟报父仇，把母亲杀了。情意综是许多精神病的病由。

无意识、潜意识、前意识、隐意识的分别 德文unbewussten，英文unconscious 通常译为“无意识”。原来这个字在心理学上有两个意义：(一)暂时不在意识境界的心理构造和机能，(二)通常不能回到意识境界的心理构造和机能。第二义本包括在第一义之中，而却不可与第一义相混。第一义可译为“无意识”，而第二义则译为“隐意识”较为精确。比如反射动作和习惯动作大半是“无意识”作用而非“隐意识”作用，做梦大半是隐意识作用，若称为“无意识”则不免含糊。“无意识”的范围比“隐意识”大。非“隐意识”的“无意识”，弗洛伊德称为“前意识”(preconscious)，即通常容易召回的记忆。法国派心理学者所谓“潜意识”或“下意识”(subconscious)则用得很含混。它是“固定观念”所形成的系统，为精神病原所在，所以近于弗洛伊德的“隐意识”，但是它并不一定是不能召回的记忆，例如两重人格的两重记忆尝自由交替现于意识界，所以它又近于弗洛伊德的“前意识”。

弗洛伊德的心理构造观可用129页图表示：

意 识
前 意 识 (通常记忆)
隐 意 识 (被压欲望)

意识中的观念自由遗忘而可以意志召回者为前意识，意识中的观念乃勉强压下而不易任意召回者为潜意识。

检察作用 潜意识所以不易召回于意识界者，因为意识有一种“检察作用”(censor)。潜意识是欲望的遁逃藪，而意识则为道德法律功利等观念所支配。潜意识根据“快感原则”而活动，意识则根据“现实原则”而活动。它们好象处对敌地位，一在门里，一在门外。门外的潜意识时常觊觎机会，图破门而入，而门内的意识则施行其检察作用，时时把门守住，不让被压抑的不道德的观念闯进来，以扰乱意境安宁。

梦的隐义和显相 在心理健全时，意识的检察作用尝比“来比多”的力量大，所以潜意识只好困守在自家园地以内活动。但是在睡眠中，意识的检察作用松懈，潜意识闯入意域，结果于是生梦。从前一般心理学者大半以为梦纯是机会造成的幻觉。弗洛伊德在他的最重要的大著《梦的解释》(The Interpretation of Dreams)中根本推翻此说。在他看，“心理界和物理界一样，无所谓机会”，梦也不是偶然的；它实在都是欲望的满足(wish-fulfilment)。绝粮的探险家尝梦赴宴，晚餐食盐分过多的食品者尝梦饮清凉散，婴儿日间在衣铺里走过，夜间便梦穿华丽的衣服，这都是欲望满足的明证。但是非难者会插嘴问道，“我们许多的梦是很凶恶的。据韦德(Sarah Weed)和海兰(Florence Hallam)的研究，梦有百分之五十八是带有痛感成分的，而真正甜蜜的梦只有百分之二十八有余，我们何以能说梦都是欲望满足呢？”

弗洛伊德说，这种攻击的理由是不能成立的。我们醒时所记得的梦并非梦的真相，乃是梦的假面具。“梦的隐义”(latent

dream thoughts)与“梦的显相”(manifest dream content)须分别清楚,“隐义”是假面具所掩盖的欲望,“显相”是假面具。作梦好比制谜;显相是谜面,隐义是谜底,显相虽是离奇零乱,而隐义则有因果线索可寻。要明瞭梦的象征(symbolism),最好取一实例来说明。某著名美术家姿容很美,而为人也很和蔼可亲,所以许多妇女都爱他。他的十六岁的儿子有一次作这样的一个梦:“房子里有许多孔,父亲要把它们一齐塞起,我实在很替他担忧。”心理分析者问:“你何以要替他担忧呢?”他答道:“父亲想一个人去塞,其实我很可以帮忙。而且以他那样大美术家来干这塞壁孔的事也不很适宜。”据心理分析者的研究,这个梦完全是性欲满足的象征。他看见父亲专享许多妇人的爱,心中不免妒忌,墙孔是雌性的象征,妒父亲的艳福是梦的“隐义”,忧父亲独塞墙孔是梦的“显相”。弗洛伊德以为欲望大半与性欲有关,所以他把许多梦中意象都看作生殖器的符号,例如数目中的三及杖、伞、树、刀、枪等等长形物都是雄性生殖器的象征,房屋、瓶、船、橱以及一切空洞可容物的东西都是雌性的象征,飞行、种植、上楼梯种种动作是交媾的象征。

象征的必要 梦何以要化装,要用象征呢?象征的用意在逃避意识的检察作用,意识检察在睡眠中虽较疏懈,然亦非完全失去防范力,若欲望赤裸裸的冲进意识,它的不道德的意味或能惊醒意识的检察作用,所以须化装。如依此说,则梦为保护睡眠的。睡眠之可能,就由于意识不被惊醒,而意识不被惊醒,则由梦的原有丑态被符号掩住。

梦的工作 化装就是梦的工作(dream work),它有几步骤:(一)“凝缩”(condensation)。梦中一种符号尝可以代表很繁杂的意义。例如弗洛伊德自己曾梦写文章讨论一种植物,据分

析的结果，“植物”一个观念代表Gartner(意为园丁)教授及其美妇人，又代表他所诊治的病人名叫Flora(花)者，又代表他的妻子所爱的花。(二)“换价”(displacement of value)。在“隐义”中最重要的关键在“显相”中尝极微细，在“隐义”中最微细的在“显相”中尝极重要。要说明这个道理，须得取较长的梦做例；但是我们可取一件日常经验来代替。比如已走出主人家的门了，又跑回去，用意在看他的女人一面，而藉口则为忘带手杖，拿手杖是一件细事而却代替一个很热烈的念头。梦中的情景往往类此。(三)“表演”(dramatization)。抽象的意义在梦中尝藉很具体的很生动的事实来表演。例如女子梦为马所践踏。其实是代表顺从男子的性的要求。(四)“润饰”(secondary elaboration)，以显相表演隐义，隐义的化装只是一种材料，梦的工作把这材料加以整理措置，使已颠倒错乱者愈加颠倒错乱，以免意识的检察作用来干涉。

日常变态心理 意识的检察作用不仅在梦中疏懈，在白天我们稍不当心时，隐意识中的欲望也尝得机会窜去，其结果为遗忘(forgetting)与错误(errors)种种现象。弗洛伊德在《日常变态心理》一书中说得极详细。

遗忘和错误 我们所遗忘的都是我们所不乐于追忆的。弗洛伊德说他自己对于不出钱的病人总是易于忘记。琼斯(E. Jones)抽烟过度时，尝记不起把烟斗放在什么地方，过几天后，它总是在很偏僻的地方寻出，这也是隐意识在无形中阻止他抽烟过度。医生的隐意识中尝有病人迟愈的希望，所以尝无意的向病人说，“我希望你在几天以内不能起床”(他本来是要说“就能起床”的)。有一位著名的政治家有一夜做主席宣布开会，他站起

来就说，“我宣布闭会”，这是因为他疲倦过度，隐意识中有“闭会”的希望。一位男主顾请店伙指他到某货物部的路，那位店伙正在注意看一个很标致的女子，匆忙的回转头答道：“打这条路去，太太！”他的隐意识中有和那位“太太”说话的希望。有一位女子新结婚，接到一位女友的贺信，收尾说“I hope you are well and unhappy”（“我希望你康健而且不快乐。”）。原来这位女友早先是想和她自己的新郎结婚的，所以隐意识中还怀着仇恨。

前定主义 从以上诸例看，我们可知一般所谓“无心之失”，其实都是有心之失，通常所谓“偶然”的，其实都是前定的。弗洛伊德是一个主张极端前定主义(determinism)的，以为心理上每有一果必有一因，没有一件事是偶然的。比如我们无意中想一个数目，在无数的数目中独择此数目，也有一个道理。弗洛伊德有一次写信给朋友说：“《梦的解释》已经校勘，就有2467个错误，我也不去改了。”这里2467一个数好象是高兴时信手拈来以表示“许多”一个意义的。但是他何以不择旁的数目而取2467呢？据他自己分析的结果，它原是这样的想起的。写信前他曾在报上见到E.M.将军退休的消息。他在少年曾有意跟这位将军做事，现在和他的夫人谈起，她回答说，“那么，你自己也应该退休了。”在写信时他还在想这段说话，他在24岁隶E.M.将军部下时因在陆军监狱的情形忽然上心头，这是2467中之24所由来，后半67为24与43之和。弗洛伊德那年正是43岁，他想起67，因为隐意识中有再过24年才退休的希望。弗洛伊德以为一切心理状况和一举一动都是如此“前定”的，只要细心分析，都可寻出线索来。

诙谐 不特遗忘与错误，即诙谐(wit)也可用意识解释。弗洛伊德在《诙谐和隐意识的关系》一书里对于诙谐心理讨论得极有趣味，个个人都欢喜说笑话，都欢喜听笑话。笑话中固然有些是“不虐之谑”(harmless wit)，专求在字面取巧博笑，言者并不必存有恶意；可是大部分笑话都是“倾向诙谐”(tendency wit)。什么叫做“倾向诙谐”呢？人们先天都有淫猥的倾向，满足淫猥倾向的诙谐就是倾向诙谐之一种，淫猥的诙谐都是针对异性者而发，其用意则挑动性欲。某富豪垂涎于某女戏角，用尽方法去捧场献媚，她老实的告诉他说，她的心已经给别一个男子了。他回答说，“马丹，我的希望并没有那样高！”这个诙谐就带有淫猥的意味。

倾向诙谐的例 人们都有凌辱他人的倾向，满足这样倾向的诙谐也很普通。一位与卢梭同名的少年经朋友介绍见了巴黎一个贵妇，他的头发很红而举止也很笨，她向介绍人说：“你介绍给我的并不是一位卢梭(Rousseau)乃是一位“卢”而“梭”(roux et sot，音为卢而梭，意为红而笨)的少年。”这就微含有凌辱之意。美国释奴运动家菲利普斯(W. Phillips)有一次被一位牧师问：“先生不是救济黑奴的么？何不一直就南美去宣传呢？”菲利普斯回问道“先生不是救济灵魂的么？何不一直到地狱里去呢？”

某著名诙谐家向一位同车的客人说，“你的面貌太象我了，你的母亲在我家里住过罢！”那人回答道，“不，我的父亲在你家里住过。”

美国有两个以横财起家的富商，想冒充风雅，开了一个美术馆，把他们自己的画像悬在中间，请著名批评家来鉴赏，批评家仿佛在两像中间空白处有所寻觅似的，回头问道，“耶稣在什么

地方去了？”（耶稣上十字架时，旁有两贼同时就刑。）

诙谐何以引起快感 这都是“倾向诙谐”的实例，意含凌辱，所以谑而近于虐。我们对于这种谑而近于虐的隽语何以特别欢喜说欢喜听呢？

心力的节省 依弗洛伊德说，诙谐所生的快感，一言以蔽之，是由于“压抑所需消耗的心力之节省”（economy in the psychic expenditure in repressions）。这话怎样讲呢？第一，我们须明瞭快感大半生于心力之节省。比如先用汽油灯，后来改用电灯，最初那几天心中尝觉有一种快感，就因为用煤油灯很费手续，用电灯只须开闭机关。就用力说，电灯是一种节省，凡是隽语都须特别简短，因为简短，心力的消耗才可节省一些。比利时前皇本名Leopold，因为钟情于巴黎舞女Cles，就被人给诨号为Clespold，我们听了这个诙谐的名字，不由自主的发生快感，就是由于心力的节省。

这是只就诙谐的技术(technique)而说。专言技术，诙谐在字面取巧，已足使人生快感。这种快感可称“游戏快感”(play-pleasure)。我们在上面见过，诙谐本起于自然倾向，倾向能实现，应该于游戏快感以外，又加上一层快感，但是自然倾向大半是与社会需要相冲突的，所以大半不能直接实现。比如我们生而有凌辱敌人的倾向，可是真正碰到敌人时，自然倾向虽是要凌辱，而同时礼貌的观念则从旁告诉我这种凌辱未免有伤大雅。结果自然的冲动不得受压抑。这种压抑的维持须得消费心力。

在诙谐中我们采用一种取巧的办法。将凌辱所用的言语或动作之以诙谐，使一方面能满足自然倾向，而另一方面又避免自然倾向所引起的压抑，不至貽失礼之讥。换句话说，诙谐是在笑里藏刀，刀所以泄忿，而笑则所以欺瞒社会。所以诙谐所生的快

感是双料的，一方面它自身可以文字的巧妙产生上文所谓“游戏快感”，而另一方面它又有满足自然倾向所得的快感。

但是诙谐中快感之最大本源还别有所在。自然倾向原来被压抑作用止住，而压抑须费心力，在诙谐中压抑为“游戏快感”所战胜，于是退处于无形，而原来压抑所用心力也完全可以节省去。这种心力的节省就是诙谐的快感之最大源泉。弗洛伊德称此种快感为“免除快感”(removal-pleasure)，因为它是从免除压抑所得来的。

笑 压抑免除，被节省的心力乃得自由涣散发泄，其结果为笑，发诙谐者自己大半不笑，而笑的都是闻者。这是什么缘故呢？依弗洛伊德说，发诙谐者须费力免除压抑，而闻者则不但节省“压抑”所费的心力，还可以节省“免除压抑”所费的心力，所以瞬息间有很多的心力爆发出来，见于狂笑。发诙谐者和闻者的心力发泄不同，还可以用一比喻来说，发诙谐者其心力发泄好比钟的弹簧是逐渐展开来的，所以只发丁当丁当的声响；闻者的心力之发泄好比弹炮机经过触动，来势甚猛，所以轰然一声的爆裂出来。

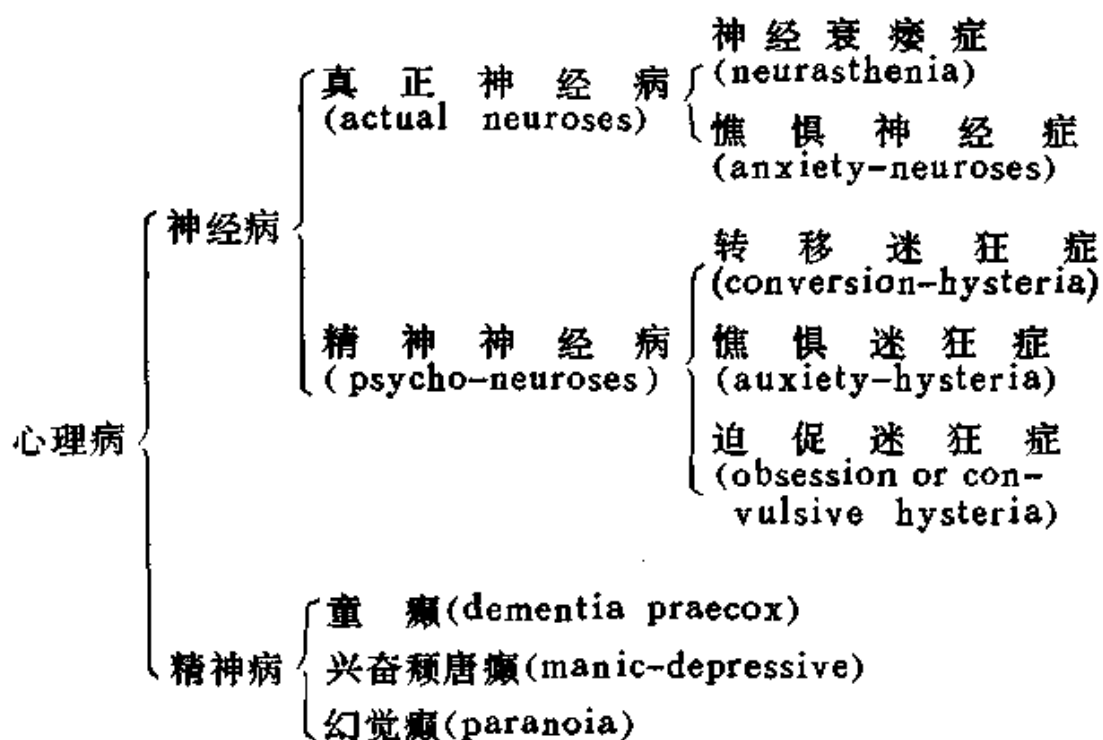
文艺与升华作用 与梦和诙谐相近的为文艺，也是潜意识的产品。“来比多”的潜力不一定要生灾作祟，也可以开导到有益的途径上去，好比停蓄的水，“决诸东方则东流，决诸西方则西流，”例如嗜好美容的人可以练成图画家或雕刻家，不一定要去宿娼捧角。“来比多”的潜力所以停蓄，是因为它所走的道路与法律道德习俗相冲突。但是此外也还有别路可走，如果一方面能发泄潜力而另一方面又可满足社会的要求，那不是一举两得吗？文艺就是这样的一条新路。许多大艺术家都是在无形中受“来比

多”的潜力驱遣。本来这种潜力是鼓动低等欲望(大半是性欲)的,而现在却移来鼓动高尚情绪,这种作用弗洛伊德称之为“升华”(sublimation)。“升华”作用把隐意识引导到文艺上去发泄,好比把横行的劫盗训练为有纪律的军队。

缺陷的弥补 凡是文艺都是一种“弥补”(compensation),实际生活上有缺陷,于是在想象中求弥补。各时代、各民族、各作者的所感缺陷不同,所以弥补所取的方法和形式也不一致,最早的文艺要算神话(myths),而神话就是民族的梦,就是全社会的公同欲望之表现。在原始时代,人类尝为毒蛇猛兽所苦,所以希腊神话中有气力无比的海格力斯遇任何怪物,他都能战胜。许多民族的神话上的英雄都是有母无父,姜嫄履大人迹而生周太公,孔子之母祷于尼丘而生孔子,这是中国的著例。在弗洛伊德派学者看,这都是由于原始人类的“俄狄浦斯情意综”,大家都暗地和自己的母亲发生性爱,所以把父亲推到“无何有之乡”里去。近代文学中性欲的象征尤其显然。莎士比亚失恋于玛利·菲东(Mary Fitton)于是创出莪菲丽雅(Ophehlia)一个角色,屠格涅夫迷恋一个很庸俗的歌女,在他的小说中创出许多恋爱革命家的有理想有热情的女子。诸如此例,作者都是超脱现实的缺陷而自造一种幻想世界以求安慰情感。

第六章 弗洛伊德(下篇)

神经病和精神病 弗洛伊德的潜意识说应用极广，但是他的主要目的在治疗心理病。心理病有两大类，第一类为神经病(neuroses)，其病征与生理有连带的关系；第二类为精神病(psychoses)其病征完全是心理的。如依弗洛伊德这两大类又可分类如下表：



弗洛伊德对于这些病症都曾致力研究，不过他的毕生精力大半费在精神神经病方面，而他的学说亦由此出发。（在这一点说，他很象耶勒，因为耶勒也是从迷狂症入手研究变态心理的。）所以我们在本文只介绍他对于迷狂症的贡献，而对于其他各种病症姑略而不论。

精神衰痿症的成因 精神神经病亦称精神衰痿症(psychasthenia)，这类所包含的各种迷狂症，病由都在“来比多”与自我理想冲突而不得解决，其演化次第可分三步：

（一）婴儿时期“来比多”之固结（infantile fixation of the libido）。婴儿生下来就有性的冲动。他的最初的性爱对象为己体，次为父母兄弟姐妹，最后才为非亲属的异性。自淫、同性爱、亲属爱种种性的“反常”（perversion）都是儿童的自然冲动所酿成的。这些“反常”不为社会所容许，于是被压抑到隐意识里去成情意综。最普通的情意综是“俄狄浦斯情意综”，即子对于母的性爱，隐意识好比冲积层，“俄狄浦斯情意综”是隐意识的基层。

（二）压抑（regression）。成人时期性欲发展已成熟，如环境适宜，性的生活依着常轨进行，没有违反自然要求，也没有破坏道德习惯，则精神必能健全，但是处特殊情境之下，性的冲动或不能和自我理想相调剂，例如性爱对象为亲属，或发生道德法律所不容许的婚姻关系，其结果于是有压抑作用。

（三）退向或还原（regression）。但是性欲冲动尝不甘受压抑，于是设法寻间接的满足，上述梦及升华作用都是性欲寻求间接满足的著例。“退向”就是成人时期的被压抑的“来比多”潜力“退向”而归附婴儿时期的固结（fixations），就是以婴儿应付性的需要的方法，来解决成年时期的性欲难题。婴儿应付性的需要

的方法自然为成人意识所不容，于是走迂回的道路，不让自我看破它的真面孔，其结果乃有种种迷狂病症(symptoms)。

一言以蔽之，迷狂症都是性欲病，其为用与梦无异，病征好比梦的显相，是一种假面具，背面藏有不甚喜欢的性欲经验。这个道理最好取各种迷狂病征来说明。

转移迷狂症 精神神经病最普通的是“转移迷狂症”。所谓“转移”(conversion)就是把淤积的“来比多”潜力转移到身体某器官上去以酿成器官机能的残废。一位开帽店的妇人在幼时经过许多性欲上的感伤，酿成不肯接近男子的毛病。但是她的丈夫尝看见她在梦中手淫，醒后告诉她，她每不相信。他于是和店中女仆发生暧昧关系。旁人劝她辞退那女仆，她心中虽存妒忌，而却不肯将女仆辞退，一则因为不肯相信丈夫对她不忠实，一则因为不忍使那个穷无所依的女仆失业。有一天她的丈夫为别的事相争，丈夫握住她的右肘，以后她的右肘就由痛而变为麻木。右肘麻木是她的迷狂症中一个最显著的病征。依弗洛伊德说，这个病征是两重性的冲突之结果，第一，她的潜意识的手淫的冲动和羞恶之心相冲突，第二，她妒忌女仆的潜意识和对于丈夫的信仰相冲突，这两重冲突不得适当解决，性欲的潜力于是“转移”到身体器官上去，致右肘麻木。“右肘麻木”仿佛是一种调和办法，因为一方面她既不复能在梦中手淫，而另一方面她须停止营业，因而可辞退所妒忌的女仆。换句话说，“右肘麻木”一个病征藏有两个关于性的欲望，一个是停止的手淫，一个是辞退女仆。

恐惧迷狂症 “恐惧迷狂症”与转移迷狂症成因相似，而病征不同。转移迷狂症的病征由器官机能残废，而恐惧迷狂症的病征则为很奇怪的恐惧(anxiety, or phobia)。有些病人怕见红颜色，有些病人怕独自在街上走路，有些病人怕结婚或是怕遇见异

性者，依弗洛伊德看来，这些“憔悴”背后都藏有性的感伤。

迫切迷狂 上例两种迷狂症在女子中最为普通，在男子中最普通的是“迫切迷狂症”，虽然女子患迫切迷狂症者也不乏其人。弗洛伊德称“迫切迷狂症”为“变相的自咎”(transformed self-reproach)，患此症者大半在幼时做有亏心的事，现在一方面自咎，而同时又想将它遗忘。这两种心理作用是互相冲突的，既存心自咎就难得遗忘，既存心遗忘就难得自咎，冲突之结果乃为迫切迷狂病征，这个病征是一种调和的办法，病人一方面将亏心事遗忘，而一方面又依旧能自咎，不过这种自咎是变相的，和作梦一样，是带着假面具的。迫切迷狂症在西文中又名 obsession，这字含有“作祟”的意义。患此症者尝为一种荒唐无稽的观念或漫无意义的行动所祟。比如有一种病人尝作洗手姿势(例如莎士比亚的戏剧中麦克白夫人)，他自己知道这是很无意义，可是他不能自制，仿佛有一种力量“迫切”他似的。但是这种动作实在并非漫无意义，比如麦克白夫人尝作洗手姿势，其实因自咎她曾怂恿丈夫暗杀国王，洗手所以除去血污。这种迷狂的病根往往伏于幼时，而且大半与性欲有关。有一位已结婚的女子尝为一个锅子的观念所祟，她仿佛觉得如果不把这个锅子移去，她便不能在那屋里居住，原来这个锅子是她的丈夫从维也纳Stag街买来的，而她在幼时曾和一位名叫Stag的男子发生过现在不愿回想的关系，怕见锅子一个病征有两种功用，一个是暗地自咎往事，一个是要遗忘它。

模棱情感 迫切迷狂症在弗洛伊德心理学中特别重要，因为根据这个病症，他建设一个很重要的学说，这就是“模棱情感”(ambivolency)说。通常学者把爱(love)和憎(hate)看作水火不

相容的两种情感。弗洛伊德以为不然，凡是情感都是模棱两可的，爱之中隐寓有憎，憎之中也隐寓有爱。这个道理在迫促迷狂症中最易见出。一个病人患“惧触症”(touching phobia)，心中常存怕人触他的观念，原来他在幼时尝好以手触生殖器，后来被父母禁止，知道触是可羞恶的举动，勉强把它戒去，但是这个观念还在隐意识中作祟，所以酿成惧触症。依弗洛伊德说，他对于触有模棱情感，在隐意识中是爱，在意识中是憎，爱者以其可满足幼稚的性欲，憎者以其在社会眼光中迹近淫褻。

弗洛伊德的门徒司徒克尔 (Stekel) 称模棱感情为“双极”(bipolarity)。“双极”说颇类似哲学上“相反者之同一”(identity of opposites) 说 (黑格尔言之极详)，在心理学上应用极广。在生物中，生活欲与死灭欲是并存的；男性之中寓有女性，女性之中寓有男性；快感之中寓有痛感，痛感之中寓有快感。这都是“双极”的著例。“双极”在语言学中也可见出，在古代语言中往往一个字表示相反的两个意义。在古埃及文中，“光”与“暗”是一个字，在中文中，“乱”字兼含“治”的意义，(如“予有乱臣十人”)“反”字兼含“复”的意义，(如“居今之世，反古之道”)这都是语言上的“双极”。

图腾与特怖 在《图腾与特怖》(Totem and Taboo)中，弗洛伊德以“特怖”(意谓“族禁”)比“迫促迷狂症”，以为宗教和道德的起源都可以用模棱情感说来解释，换句话说，他以为研究个人心理所得的原理可推用于群众心理。

在非洲澳洲及南美洲诸未开化民族中，社会大半尚保留图腾制。“图腾”是代表一大部落或宗族的符号，这种符号大半就是该部落或宗族所尊为神圣的鸟兽或其他物件。例如袋鼠图腾即尊袋鼠为神圣，同一图腾的各份子都用袋鼠做符号。“图腾”都有

“特怖”，即全图腾所视为不可侵犯的厉禁。最普通的“特怖”有两个：（一）同隶于一图腾者不得互相通婚，（二）各份子不得宰食其图腾所尊奉的动物。犯这条厉禁者往往被图腾处以极刑。

这种制度的起源何在，向来社会学家如 Wundt, Andrew Lang, Frazer, S. Reinach, Spencer 诸人解说各各不同，弗洛伊德以为这两种“特怖”都起源于“俄狄浦斯情意综”，都与“迫促迷狂症”相类似，都可以用模棱情感说来解释。

先说亲属不通婚的“特怖”。野蛮民族所悬之厉禁到现在各文明国家还不敢轻犯。这一点可以证明两件事。第一，和亲属通婚是人类极强烈的一种欲望，须有厉禁才可禁止，这与婴儿把自己的父或母看成性爱对象同一道理。第二，同时人类对于这个欲望也存有极强烈的嫌恶，其原由在以夺所爱者（例如父）之所爱（例如母）为罪恶，这和婴儿压抑对于亲属的性爱同一道理。一言以蔽之，原始人类和婴儿一样，对于亲属爱的情感是模棱两可的，是爱而憎的。“特怖”就是这种模棱情感的表现。

分食祭肉礼和罪恶意识 视图腾动物为神圣不可侵犯，也由于这种模棱情感。婴儿患迫促迷狂症时常把畏父的念头移到动物身上去。例如畏马常是畏父的符号。原始社会所供奉的图腾动物其实也是代表父亲。子对于父在隐意识中有很强烈的妒忌嫌恶，所以须有厉禁才能阻止杀父动机。图腾社会虽尊其所用为符号的动物，而祭神时又宰此动物以为牺牲。在野蛮社会中祭神时，就是宰杀图腾动物时，也就是全图腾聚餐行乐时。祭神之后，同图腾的即分食祭肉。分食祭肉在各种宗教中都是一件极大典礼。与宴的人一方面既把同族的意识趁这个机会发现得更加明瞭，一方面又仿佛以为祭肉是神明所享受过的，食之可获神佑。在弗洛伊德看，分食祭肉的意义还不仅如此。牺牲图腾动物是原始人类杀父

的象征，分食祭肉是人类第一次庆祝成功的宴会。后来人类自己觉悟到这种举动是一种亏心的事，于是“罪恶意识”(sense of guilt)油然而生。“罪恶意识”是道德良心的萌芽，亦即宗教的初步。人类既对于杀父起“罪恶意识”，于是求赎过的方法。第一赎过的方法就是大家相约，尊奉象征父亲的动物为神圣不可侵犯。第二个方法就是相约不占领父亲的妇人。这就是两大“图腾”的“特饰”之起源。弗洛伊德的学说如此撮要申述，其荒唐无稽的色彩不免更加浓厚。但是他有许多事实佐证，读者应该自己去读《图腾与特饰》然后才下批评。

心理分析 心理学者对弗洛伊德的潜意识学说虽毁誉异词，而对于他的“心理分析法”(psychoanalysis)则莫不认为医学上极重要的贡献。心理分析法的要旨在窥探潜意识的内容，把它宣揭开来，使淤积的潜力发泄去不再作祟。它是勃洛尔的“谈疗”或“净化法”(cathartic method)之变相。“净化法”还要依赖催眠。它和旧式催眠术相较只有一个异点。在旧式催眠术中，催眠者是主动者，他发号施令，使被催眠者承受他所暗示的观念。净化法则只催眠而不暗示。它利用病人在催眠状态中意识检察作用松懈时，设法把他的被压抑而忘却的欲望宣揭出来。弗洛伊德创“心理分析法”则比“净化法”更进一步，把催眠一段手续也丢开。他所以丢开催眠，是受南锡派的影响。般含尝使受“后催眠暗示”(post hypnotic suggestion)者(即暗示被催眠者在醒后做某种动作)在醒后追忆催眠中的经过。被催眠者对于催眠中的经过大半不能忆起，但是经过般含挑醒以后，他也能把催眠中的所见所闻召回到记忆里来。弗洛伊德根据这事实作一个很重要的推论：在催眠后既可把被遗忘的经验召回到意识里来，则通常隐

意识中的经验也应不难召回。他的心理分析法的功用就在不利用催眠而召回被遗忘的经验。这个治疗法各家所用的互有分别。弗洛伊德所用的是“自由联想法”(free association method)。

自由联想法 行“自由联想法”时，病人须躺在一个安乐椅子上，很逍遥自在的让思潮自由流动，不用意志去支配，想到什么就想什么，丝毫不用隐讳或回避。分析者坐在病人背后乘机发问，叫他把致病的经过，家庭环境及以往历史坦坦白白的说出来，尤其要紧的是不要隐瞒可痛心可羞耻的事。

“抵抗” 被遗忘的欲望之不能闯入意阈，由于检察作用的压抑。病人既不愿自己知道他自己的隐事，自然更不愿使医生知道。所以受心理分析者尝于无意中向分析者表示“抵抗”(resistance)，不肯说出隐衷。比如有些病人不肯受心理分析，骂分析者为骗徒，或于规定受诊时间藉故不到，或嫌分析者索价太高，都是“抵抗”的表示。

“移授” “抵抗”自身也是一种病征，病人并非故意如此。分析者若应付有方，当不难得病人的同情和信仰。病人如果对于分析者有同情和信仰，则不但向他无隐讳，而且往往能够发生近于恋爱的关系。他的“来比多”的潜力原来附丽于某一人或某一物的观念上(例如“俄狄浦斯情意综”中子之于母)，现在他可把这种潜力移注在分析者的身上。这种作用在术语上叫做“移授”(transference)。“移授”是治疗的初步。病人的精神失常，本由于性欲固结在不适当的对象上。所谓“移授”就是打破这种固结，就是把病根移去。“来比多”的潜力既移授于分析者以后，分析者于是设法把它解剖给病人看，教导他自己去把作祟的潜力利用于其他较有益的活动。比如有性爱需要的病人，分析者可设法助他寻一个适当的对象，或者利用升华作用，引导他将

“来比多”的潜力发泄于文艺宗教或职业方面去，分析者的职务并不止于治疗，治疗以后，他还应设法使病人以后不至发生同样的病症，所以分析之后，要继以“更新教育”(re-education)。

弗洛伊德学说的批评：他的贡献 弗洛伊德的最大贡献在发明心理分析法以治精神病。无论其学理的根据如何，而言实效，则心理分析法的功用已为世所公认。至于弗洛伊德主义对于心理学上的贡献，一九二四年五月号美国《心理学评论》中有四篇文章，言之颇详。鲁巴(J.H. Leuba)以为新心理学有四种倾向，都是受弗洛伊德主义的影响。第一，心理学上的原子观已被打破，心理学者现在多注意行为之完整的(integrated)和活动的(dynamic)两方面。潜意识心理学所研究的以全人格的动作及其动机为中心。就这点看，它和行为主义和机能主义颇似同调。第二，弗洛伊德主张极端的前定主义，所以把心理学看作很严密的科学。他以为心理也和物理一样，其中无所谓“机会”，一动一静都有前因。第三，从前心理学多忽视过去经验，弗洛伊德派才证明过去经验时时刻刻在支配现在行为。物理上质力不灭，心理上经验也不灭。总而言之，心理生活是连贯的，不是飘忽无常的。第四，弗洛伊德学说唤起研究“人格”(personality)的兴味。妥司通(Thurstone)说，从前心理学家只研究飘忽的心理状态(momentary mental states)，而弗洛伊德派则研究永久的生活兴趣(permanent life interest)；从前心理学的普通公式是“刺激——主者——行为”，弗洛伊德的公式则为“主者——刺激——行为”。这也是说他把人格问题看得特别重要。

他的缺点 弗洛伊德的学说行世后，推尊之者固多，而攻击之者亦复不少。比较有力的批评都要推耶勒(见他的《心病治疗

学》卷二)，麦独孤(见他的《变态心理学大纲》)和他自己的门徒荣格和阿德勒(详第七第八两章)诸人。他的最大的缺点在他的泛性欲主义(pansexualism)。性欲关于种族保存，其重要为心理学家所公认，但是象弗洛伊德把它看作一切变态心理作用的来源，则未免过于牵强附会。他的“潜意识”一个概念也非常暧昧。“潜意识”既不能以意识察觉，则其存在只可推测，不可证明。弗洛伊德派学者对于它的性质始终没有说得明瞭。比如“欲望”和“观念”都是意识作用，而弗洛伊德派学者尝用“潜意识的欲望”和“潜意识的观念”等名词，其实这就是说“潜意识的意识”，不显然是自相矛盾么？(参看Mind, vol. XXXI, p. 414.)

他的梦的解释太牵强 弗洛伊德的潜意识说基于梦的研究，我们如果跟着麦独孤把他的梦的解释仔细加以分析，便可发见许多难点。

(一)潜意识何以要化装避免“检察作用”以出现于意识界呢？弗洛伊德说它是寻求快感。潜意识寻出快感已很难思议，何况欲望压抑到潜意识本由于它带有不快感，现在又说它回到意识界求快感，也是自相矛盾。弗洛伊德误在兼收“快感原则”与麦独孤所谓“动原观”(homic view)。不知“快感原则”实即旧心理学上的“唯乐观”(hedonistic view)，与“动原观”是不相容的。“唯乐观”以快感与不快感为趋避的原因，“动原观”以快感与不快感为生活力得发泄或被阻抑的结果，这显然是相反的。

(二)弗洛伊德对于“检察作用”(censor)和“自我”(ego)两个名词用得也太混乱。有时他把这两件东西看作同一，它们都是性欲的压抑者。但是在梦的解释中，他又把“自我”和“检察作用”看作两种东西，“检察作用”可以察觉梦的隐义而防止其直裸裸的现于意识界，而“自我”则不能察觉梦的隐义，梦的隐义

尝躲避“自我”，因为恐怕它的道德意识受震撼。“自我”真的是因了梦的不道德而受震撼么？伯柔尔(Brill)医生尝诊过二十一个病人，发见他们都梦过和自己的母亲发生性的关系，完全没有化装。然则弗洛伊德所谓“检察作用”到什么地方去了呢？

(三)弗洛伊德以为梦须化装，以保护睡眠，免得唤起道德的震撼(moral shock)。许多人尝从梦中惊醒，足证此说无据。

(四)弗洛伊德以为梦中所用的符号都是代表生殖器或性的关系，他又承认这些符号是从野蛮的祖先遗传下来的。穴居野处的人何从拿“伞”来作阳性的符号，“屋”来做阴性的符号？

(五)欧战中兵士在梦中尝复演战场的情景。这种“战场梦”不能用弗洛伊德的学说解释。

(六)许多梦不用弗洛伊德的方法也可解释，我们只要看荣格和麦独孤的著作便可知道。

我们只取“梦”来批评，以示读弗洛伊德书者须处处持怀疑态度。不可过于置信，其实他的学说每条都可以如此细加批评，而且每条都被如此细加批评过的。

缺乏生理的根据 弗洛伊德还有一大缺点，就是对于心理学的生理基础无所说明。他在《梦的解释》中论压抑作用时，曾自认对于隐意识的生理基础不甚了了，而希望将来有人能拿神经细胞的动作来解释隐意识作用(见Interpretation of Dreams, p. 472)。照这话看，他是承认心理作用应有生理基础的。他只管说压抑、化装、检察、升华，而丝毫没有顾虑到这些作用是否在现在生理科学上能寻得根据。比如他把“来比多”完全看作性欲的潜力，美国来希列(K. S. Lashley)就以为这种见解与生理学的证据不相符。(参观一九二四年五月号美国《心理学评论》中《“来比多”的生理的基础》一文。)

第七章 荣格

维也纳派和苏黎世派争执 弗洛伊德的及门弟子中以荣格(C. Y. Jung)、阿德勒(Adler)和司徒克尔(Stekel)三人最重要。荣格是瑞士苏黎世派(Zurich School)精神病学者的领袖，而阿德勒与司徒克尔则与弗洛伊德同为维也纳人。弗洛伊德待荣格特别优厚，所以荣格为维也纳派学者所忌。但是荣格虽有承受衣钵的希望，而他的主张则往往与师说相乖。因此，弗洛伊德自己和徒弟，徒弟和徒弟中酝酿成许多妒忌仇视和争执，结果不但维也纳派和苏黎世派成为劲敌，阿德勒分立门户，即荣格和弗洛伊德亦终归于破裂。我们读弗洛伊德自著的《心理分析运动史》，不禁起一种不大惬意的感想，这般心理分析学的先驱，谈到谁在先发表某个主张，谁是正宗，谁是叛逆时，互相倾轧妒忌，比村妇还要泼恶。这是科学史上少有的现象。

荣格和弗洛伊德的分别 荣格的学说是根据弗洛伊德的潜意识说而加以扩充修正的。我们如果取这两人的基本主张相比较，则一方面既可见出弗洛伊德的缺点，而另一方面又可明瞭荣格的特别贡献。

个体的隐意识和集团的隐意识 (一)弗洛伊德研究潜意识，着重环境，只注意个人的心理生展之历程；荣格研究潜意识，着

重遗传，将全人类的心理生展史拿来作通盘计算。依弗洛伊德看，心可分为四大成分：(1)本能，最重要者为性欲本能，其次为自我本能。这两大本能虽得诸遗传而非潜意识。它们只是造就潜意识的原因。因有本能，故有欲望，欲望为意识的检察作用所压抑，所以有潜意识。(2)意识，包含目前一切知觉。(3)前意识，已经的知觉而现在不复在记忆中，但可自由复现于意识。(4)潜意识，被压抑的欲望，包含情感(affect)和观念(idea)两大成分，所以名为“情意综”，潜意识完全在个体生命史中形成，婴儿初入世时无所谓潜意识。潜意识之发生由于欲望和环境影响相冲突，所以它或非得诸遗传。荣格以为弗洛伊德把潜意识看得太狭小。人类自有生到现在，已有无数亿万年的历史，每个人都是这无数亿万年的历史之继承者。在这无数亿万年中人类所受环境的影响，所得的印象，所养成的习惯和需要，都藉遗传的影响储蓄在个个人的心的深处。这种全人类的“传家之宝”实形成潜意识之最大部分，所以荣格分潜意识为两种，一为“个体的潜意识”(personal unconscious)，一为“集团的潜意识”(collective unconscious)，“个体的潜意识”有两大成分：(1)被遗忘的经验，相当于弗洛伊德的“前意识”，(2)被压抑的欲望，相当于弗洛伊德的“潜意识”。

集团的潜意识 但是“个体的潜意识”仅占意识的一小部分，其大部分则为“集团的潜意识”。“集团的潜意识”包含两大要素：(1)本能，荣格和弗洛伊德一样，都以为本能根本只有两种，一为绵延种族用的，即性欲本能，一为保存个个体用的，即营养本能(nutritive instinct)(较弗洛伊德的“自我本能”稍窄狭)。(2)“原始印象”(primordial images)。“原始印象”是人类在原始时代所蓄积的印象，其种类甚多。最普通的是神话

(myths)。神话之发生，由于原始人类对于自然现象不能给以科学的解释，于是忆想出种种神奇鬼怪，以为风云雷电、草木鸟兽等都是神鬼的工作，这种神话在现代虽很少有人相信，但是它还储蓄在潜意识中，常常在梦中出现。弗洛伊德以为梦大半隐寓儿童时的性的经验，荣格以为梦的本源还远在无数亿万年以前，不仅在儿童时。

思想原型 人生而有各种“思想原型”(archetypes of thought)，所以不假经验，就能知道“甲大于乙，乙大于丙，则甲大于丙”，“凡事皆有原因”，“甲不能同时为非甲”等等。这类知识在哲学上叫做“先经验的知识”(a priori knowledge)，

“思想原型”就是直觉“先经验的知识”的能力，就是“原始印象”之一种，也就是“集团的潜意识”的一部分。在荣格看，科学家的发明和艺术家的创作都不仅凭个人的努力，他们的最后凭借都是“原始印象”。所以他们尝自觉心的深浅非自己所能测量。在一般人看他们是“如有神助”，或是得着“灵感”(inspiration)，其实他们也只是“叨祖宗的光”。比如马耀(Mayer)发明能力不灭就是一个好例。马耀并不是一个物理学家，也不曾经过深思冥想。他有一天坐在船上，霎时间觉有灵光一现，立即悟出能力不灭的道理。所以荣格说，“能力不灭”是原始人类已储蓄起来的印象。各种宗教的“灵魂”观念就是“能力”的印象之雏形，“灵魂轮回”就是“能力不灭”的印象之雏形。个个人的潜意识中都存有这个原始印象，不过在马耀的潜意识中，这个原始印象，因为情境凑巧，所以能涌上意识里来。

Persona和Anima 各人的意识内容各不相同，各人的潜意识内容也不一致，因此各有各的“个性”。荣格把意识生活的个性叫做persona，意谓“人格”，这是环境所造成的，是自己觉

得到，旁人见得着的性格。潜意识生活的个性则为Anima，意谓“灵魂”，这是无数亿万年前的远祖所遗传下来的。persona和Anima尝相反，惟其相反，所以能相弥补。我们可以说，persona是“皮相”，anima是“骨相”。皮相是女性，则骨相常为男性；皮相是男性，则骨相是女性。皮相偏重情感，则骨相偏重理智；皮相偏重理智，则骨相偏重情感。其他仿此。我们在醒时所表现的心理生活是persona，在梦中所表现的心理生活是anima。梦是弥补实际生活的缺陷的，潜意识是弥补意识的缺陷的。

性欲观和能力观 (二)，弗洛伊德所持的是“性欲观”(sexual view)，荣格所持的是“能力观”(energetic view)。弗洛伊德以为“来比多”(libido)全是性欲的潜力，性欲是与生俱来的。婴儿应付性欲的需要往往“乖常”(perversion)，把“来比多”固结在“自性爱”、“同性爱”、“亲属性爱”及其他种种离奇的幻想(phantasies)上，于是形成种种“情意综”，其中尤其重要的是“俄狄浦斯情意综”，这是潜意识的基层。成人性欲发达完全时，如果能遇着适宜异性对象，则性的生活可遵常轨，否则“来比多”返流或“还原”(regress)到婴儿期，使婴儿期所固结的乖常的情意综再活动起来，其结果乃有种种神经病。

荣格对于这几个论点都不完全赞同。第一，“来比多”是活力的总称，相当于柏格森的élan vital，性欲冲动仅为其中一个要素。人类在有生之初，“来比多”也许全是性欲的。但是文明日进，生活日繁，人类不得不把“来比多”的潜力划拨若干出来以应付性欲以外的需要。久而久之，这划拨开来的“来比多”便和性欲冲动处相对地位，比如营养本能便是带有这种性质。

第二，性欲到青春期才发现，婴儿所发的类似寻求性欲满足

的动作，严格的说并不就是性欲的表现，例如婴儿吮乳，弗洛伊德把它看作性欲的表现，荣格则以为由于营养本能，与性欲无关。如依弗洛伊德，则自婴儿期至青春期，性欲应该一天强似一天，何以婴儿期与青春之交，我们通常很少见性欲的痕迹呢？弗洛伊德称此期为“潜伏期”(latent period)，性欲何以有潜伏期？弗洛伊德实未曾顾及。荣格否认婴儿期有真正的性欲，所以无须假设潜伏期。

第三，荣格亦承认“俄狄浦斯情意综”之存在及其重要。但是它并非在婴儿个体生命史中形成的，尤其不是亲属性爱的表现。它实在是存在“集团的潜意识”中，是初民所遗传下来的“原始印象”。换一句话说，杀父取母，在野蛮时代或为普遍经验，现在“俄狄浦斯情意综”只是一种很远的种族记忆。

第四，荣格和弗洛伊德都以为神经病起于还原作用，或退向作用(regression)，但是弗洛伊德所谓“还原”是性欲的“还原”，是“来比多”返流到婴儿期的性的乖常和幻想重新唤醒，荣格所谓“还原”，是“生力”的返流，而返流所至，不仅为婴儿期，而且有时为人类的野蛮时期；返流的路径不仅是性欲的，有时为无关性欲的原始经验。荣格批评弗洛伊德说，弗洛伊德把儿童期的性欲经验看作神经病的远因，其实他所谓性欲的乖常和幻想是普遍的经验，何以在第一部分人中才发展为神经病呢？弗洛伊德误在没有注意到这个问题。荣格解释神经病，着重病人的现时适应环境的能力。生命时时刻刻向前进行，应付环境的“来比多”也时时刻刻向外发泄。环境如有困难，“来比多”的潮流于是停止。平常人中，“停止”就是“蓄积”，“来比多”蓄积愈多，其力愈大，所以终于因战胜环境困难而得发泄。但在神经病衰弱的人中，或者在环境无法可征服时，“来比多”既停止，即须倒

流，于是有“还原作用”，于是有神经病。一言以蔽之，神经病之发生，由于“生命工作之不成就” (nonfulfilment of life's task)。这句话如何解释呢？环境是日新月异的，所以生命工作时需要新的努力，新的适应方法。但是有时遇着困难境遇，我们寻不出新的适应方法，于是把婴儿期的或人类野蛮时期的旧而无用的方法，拿来适应新的环境。所以生神经病可以说是弱者取巧的方法，是朝抵抗力最少的路径进行。这个道理我们可取一个比喻来说明。小孩子初上学的遇着头痛就可告假，后来觉得书太难读了，要想告假，于是藉口头痛。“还原作用”就是由怕读难书而还原到头痛，以闪避卖气力的需要。

梦的原因观和究竟观 (三)荣格、弗洛伊德都以为梦为意识的产品，不过他们的主张有两个重要的异点。第一，弗洛伊德把梦看作过去欲望的化装，往往发源于婴儿期；荣格把梦看做“原始印象”的复现，大半发源于人类有生之初。第二，弗洛伊德只究问梦的原因，他的解释完全是客观的，荣格则推求梦的目的，他的解释是主观的。这两个异点其实都从“集团的潜意识”之存在与否出发。我们再说详细一点，便可明白这个道理。

要将一事实解释清楚，我们不仅须问它的原因，还要问它的目的。只追究原因而忽略目的，是弗洛伊德的缺点。比如有一座大礼拜堂，弗洛伊德只把它分析成砖瓦泥土而说明其如何构成，而荣格则进一步问这座礼拜堂为何构成，它的用处何在。如果用荣格的术语说，弗洛伊德只着眼“原因” (causality)，他自己则追问“究竟” (finality)。这个分别观下例自明。

有一位青年病人作这样的一个梦：我站在一个素不相识的园子里，在树上摘取一个苹果，很小心的伸头四顾，好不叫人

看见。

“病人所联想起的与此梦有关的记忆是在童年时，在他人园里偷摘两个梨子一个经验。

“这个梦中的要点是一种做亏心事的感觉，他因而想起前一天所经过的一个情境。他在街上和一位仅有一面之交的少女攀谈，适逢一位相识的男子走过，他猛然觉得不好意思，好象做了坏事似的。他又由苹果联想到《创世纪》中亚当和夏娃偷食禁果，被逐出乐园的故事，他觉得偷食禁果受如许重罚是不可解的事。他常为此发怒，他觉得上帝似乎太苛刻一点，因为人的贪鄙和好奇心也都上帝给他的。另一个联想就是他的父亲尝为一些事情谴责他，在他是觉得莫明其所以然的。他所得的最苛的惩罚是在偷看女子洗澡之后。

“这件事又引起另一个自供。他近来和一个女婢曾有一次艳事，虽然他没有完全达目的，前一日还和她有一次私会。”

他的联想材料如此，如依弗洛伊德的解释法，它的意义应该是这样：梦者前一日和女婢私会，没有实现他的欲望。摘取苹果就是满足这个欲望的象征。

荣格说，满足性欲的象征甚多，他何以不梦上楼梯，何以不梦拿钥匙开门，何以不梦坐飞艇，而独梦偷摘苹果呢？如果他梦拿钥匙开门，则他的联想材料必完全不同，必没有偷摘苹果的“罪恶意识”，必联想不到亚当、夏娃偷食禁果受谴责的故事，必联想不到前几天在街上和少女攀谈所感到的不安。他梦偷摘苹果，是由于“罪恶意识”在潜意识中涌现，他的梦仿佛是警告他私通女婢是一件不正当的事。他平时习见习闻旁人的类似的不正当行为，意识中已不复把它当作大不了的事，他的道德意识已为习俗所剥丧。但是潜意识中存有无数亿万年传下来的性道德观

念，所以仍能在梦中给他警告，照这样看，荣格的见解和弗洛伊德的几乎相反，弗洛伊德把梦看作不道德而意识的检察则为道德的；荣格则以为梦是道德的，所以“弥补”意识之不道德。

荣格又说他的解释是主观的，而弗洛伊德的解释则为客观的。再拿上例说，自弗洛伊德看，偷摘苹果代表一个实在情境，而自荣格看，它是象征梦者的人格中之一部分，即潜意识中的性道德观念，即他所谓anima。anima的象征不必为作梦者这生的经验，可为“原始印象”。所以梦和神话所用的象征往往相同。例如上面偷摘苹果的例子和《旧约》中偷食禁果的例子都是代表“罪恶意识”的“原始印象”。

“弥补”意识的缺陷就是潜意识的目的，就是梦的“究竟”。弗洛伊德的学说看来虽有许多类似玄想，其实他所用的完全是经验科学的方法，完全是机械式的因果观。荣格则明目张胆的说，心理学所研究的现象都含有“目的”或“究竟”，不能完全依赖科学方法，因为科学只追究原因。关于这一点心理学家的意见颇不一致，有主张不谈“目的”者，有主张“目的”也可用科学方法研究者。

两派的心理分析法（四），弗洛伊德以为神经病原在被压抑的性欲，心理分析可以祛病，就因为它能将被压抑的欲望召回到记忆里来。他所以把心理分析法称为“净化法”。荣格否认神经病原为被压抑的性欲，而却承认心理分析有治病的功效，这是如何解说呢？在他看，神经病之发生，由于“来比多”的潜力因“还原作用”而附丽于幼稚期或野蛮期的“固结”（即情意综）上去，心理分析可以治病，就因为它可以使附丽在情意综上的“来比多”恢复自由，复受意识支配。

单字联想法 在技艺方面，荣格所用的心理分析与弗洛伊德的只有一点稍异。弗洛伊德专为自由联想法 (free association method)，荣格则改良冯特的“单字联想法” (word association test) 以补自由联想的不逮。此法现在应用颇广，现在略将手续说明。他选出一百个“刺激字”(stimulus words)，例如“头”、“青”、“死”、“船”、“病”、“钱”、“吻”、“友”、“花”、“门”、“洗”、“婚”、“画”等等，分析者依次朗诵各刺激字，使被分析者把刺激字所唤起的联想字(association word)或“反应字”(response word)迅速说出，不稍停顿。刺激字唤起反应字所需之时间叫做“反应时间”(reaction time)。心理健全的人对于每字所需反应时间为三秒钟左右。比如说“水”字，他不过三秒钟就说出“船”字或其他字，用不着迟疑。有时某字所需反应时间特别长久，这就由于它和隐意识中情意综有关。刺激字激动心中隐事，触动情感，而同时意识作用又设法掩盖闪避，所以反应需时较长。有一个人费四十五秒钟才唤起“树”字的反应字。他是一个著作家，在他的书中“树”字仅见过两次而每次都想到悲酸的情境。心理分析者仔细研究，发见他在九岁时曾见人自“树”上跌到石上把头碰破了，因之大受惊吓。“树”的观念因为成为恐惧的情意综之中心，所以他不容易想起它的反应字。分析者既知道某刺激字与隐意识有关，于是就拿那个字做中心，再寻与它有关系的字的刺激字。比如在一百字中，“钱”字所需反应时间最久，则取“费”、“赚”、“赔”、“买”、“存”等字做刺激字，叫病人把这些字所唤起的联想一一说出。这一次是用自由联想法，不仅说出所想到的第一个字。下面是一个实例：

“颈…颈…树…一个水池…颈痛…觉得被水淹似的…瞎眼…”

工厂…父亲…父亲在那里做工…呀，对了！…一个小孩子倒在我身上…我那时才有七岁左右…我的颈子打脱了关节…他们到工厂里找父亲，父亲背我去见医生。”

从这个联想线索看，我们可知病人幼时曾因颈子打坏而大受惊吓，潜意识中“颈”字成了恐惧的情意综之中心。现在病人既把它回想起来，“来比多”的潜力不复淤积在恐惧情意综上，所以病也就全愈了。弗洛伊德自己也承认这种单字联想法可以弥补他所用的自由联想法的缺陷。现在心理分析者大半兼用二法。

内倾和外倾 荣格和弗洛伊德的学说的异点大概如此。荣格对于心理学还另有一种很重要的贡献，就是对于“心理原型”(psychological types)的研究。“人心不同，各如其面”，但是在这种不同中我们可以寻出若干同点出来，好比面孔虽各不同，但说粗略一点，总不外长脸圆脸两种“原型”。心理也是如此。荣格以为人的原型不外两大类，一为“内倾者”(introverts)，一为“外倾者”(extroverts)。外倾者的“来比多”潜力是向外的，把“外物”(objects)的价值看得特别贵重，所以时时刻刻都注意外物而无暇返观“自我”(ego)。内倾者的“来比多”潜力是内向的，把自我的价值看得特别贵重，所以全副精神都聚会在自己的身上，对于外物毫不注意。外倾者好比灯蛾，内倾者好比蜗牛。外倾者好社交，内倾者好孤寂。外倾者好活动，内倾者好沉静。外倾者多受感情支配，内倾者多深思冥索。外倾者多乐观，内倾者多厌世。外倾者多勇往直前，内倾者多畏缩。这两种人对于人生的态度不同，而所成就的事业亦因之各异，古时大演说家、大政治家、大社会运动家和戏剧界名角大半都是外倾者。大诗人、大宗教家和大哲学家大半是内倾者。不独个性如此，民族性和文化也有内倾外倾的分别。东方文化是内倾的而西方文化则为外

倾的。

荣格的这种分类也并非一家的私见。奥司华(W. Ostwald)把文人和天才分成浪漫者(romanticists)和古典者(classicists)。浪漫者动作敏捷，思致灵活，感情热烈，善于博声誉，得信徒。古典者冥心孤往，只希冀身后之名而不屑一时的炫耀。尼采把艺术的精神分为两种，他拿古希腊两个神名来称呼它们。一是阿波罗派(Apollonic爱神及文艺之神)，是恬静幽美的，好比清风皓月，令人心旷神怡，悠然遐想。诗歌小说雕刻图画都是阿波罗的艺术。一是狄俄倪索斯派(Dionysian酒神)，是热烈焕发的，好比酒徒酒酣耳热之后，猖狂叫嚣，慷慨淋漓的时候，把自己一切忧喜都付之度外。音乐跳舞都是狄俄倪索斯的艺术，詹姆斯把哲学家分为柔心的(tender-minded)和硬心的(tough-minded)两种，纯理主义者、乐观者、一元观者、持自由意志说者、古典者、虔信宗教者都是柔心人，经验主义者、悲观者、持命定论者、浪漫者、不信宗教者都是硬心人。

依荣格说，奥司华所谓浪漫者，尼采所谓狄俄倪索斯派，詹姆斯所谓硬心人都是外倾者，至于古典者、阿波罗派和柔心人则为内倾者。

心理学家也有内倾者和外倾者两派。外倾者全从经验科学的立脚点出发，注重环境的影响，以为“原因”既说明便算尽了心理学的能事，弗洛伊德是最好的代表。内倾者把自我看得特别重要，外界变化都是为我发生的，心理学家须于原因以外再进一步求知“目的”，阿德勒和荣格自己都属这一派。

弥补作用 在上文我们已经说过，隐意识的功用在弥补意识；anima的功用在弥补persona。这个道理在心理“原型”中也可见出。在意识生活中是外倾者，其隐意识往往内倾。在意识生活

中是内倾者，其潜意识往往外倾。例如内倾者好孤寂而恶社交，从意识方面看，他似乎觉得“上天下地，唯我独尊”，把社会看得不值一文钱；可是从潜意识方面看，他实在把自己看得太小，把社会的价值估得太高，他所以甘于蜗居蛰伏，实在是怕伸头。内倾者暗中尝羡慕外倾者，外倾者暗中亦尝羡慕内倾者，所以男女交际中，性格相反者彼此互相吸引的能力反而特别大。

精神病之发生，由于适应现在环境之失败，而“来比多”潜力还原到过去的不适用的反向方法，已如上文所述。所谓适应现在环境之失败，就是潜意识中内倾和意识中外倾失调，或是意识中外倾和意识中内倾失调。比如说，内倾者往往富于思想而缺少情感。他平时专过思想生活而不略尝情感生活，到了需要情感的环境发生，他就不免穷于应付，其结果往往为精神病。病态心理也有两种。患迷狂症的人是外倾者，所以易于动情；患童癡症(dementia praecox)的人是内倾者，所以精神一日比一日颓唐。

荣格学说的批评 荣格的学说大要如此。弗洛伊德学者多讥其为“非科学的”，其实“非科学的”不特是荣格所不免，弗洛伊德派自己也安能逃这个罪名？

依我们看，荣格最大的贡献有两点。第一点是把“来比多”看作广义的“心力”，打破弗洛伊德的“泛性欲观”。第二点是着重“集团的潜意识”和“心理原型”；这也是救弗洛伊德偏重个人环境而忽略种族遗传之弊。

思想原型说的困难 关于第一点，一般心理学者都是赞同荣格的。除了弗洛伊德的“死党”，现在已没有人把性欲看成唯一的原动力了。关于第二点，则意见尚未臻一致。有人根本否认“集团的潜意识”一个观念。挪芮荃(Northridge)在他的《近代隐意

识学说》一书中就是这样主张。他说，荣格的“集团的潜意识”包含本能与“思想原型”，而这两个成分实在都很难说是“集团的潜意识”。先言本能，就其未发动者言，不能谓为“潜意识”，就其已发动者言，只能谓为“意识”，就其已发动而被压抑者言，只能谓为“个人的潜意识”。次言“思想原型”，吾人很难断定心理“家私”某者是祖宗传下来的，某者是个人自己白手赚得的，而且种族记忆或如西门(Semon)所言，由于脑中含有“印痕”(engrams)，全是一件生理上的事实，而不必拿心理学来讲。

习得性能否遗传 在我们看，“思想原型”的最大困难倒不在此，而在“习得性(acquired characteristics)能否遗传”？一个生物学的问题。据雷马克(Lamarck)说，习得性是可以遗传的，例如长颈兽(giraffe)其颈之所以长，就因为它吃树叶须伸长颈，越伸越长。伸长的颈本是在个体生命史中的一个“习得性”，遗传到子孙，以后所以一代长似一代，魏意斯曼(Weismann)和新达尔文派学者反对此说，以为习得性不能影响生殖细胞，所以无法可遗传，例如把接连十几代的鼠都割了尾巴，以后新生的鼠还是有尾巴的。荣格的“思想原型”一个观念须假定雷马克习得性可遗传之说。因为“印象”(image)是个体所习得的，现在人类既还存有无数亿万年前远祖所得的印象，则印象可遗传，自无疑义。现在生物学者大多数是新达尔文派，所以在他们看，荣格的“原始印象”是不能存在的。但是也还有许多学者仍然把“习得性可否遗传”看作一个待解的问题。麦独孤倾向雷马克说而却疑荣格的“思想原型”，其说详见他的《变态心理学大纲》第九章。

第八章 阿德勒

弗洛伊德和阿德勒 弗洛伊德有两位高足弟子，其一为荣格，其一为阿德勒(A. Adler)。荣格脱离弗洛伊德，因为不满意他的性欲观；阿德勒所以独立门户也是因为嫌他的师傅把性欲看得太重。从生物学观点看，人生有两大需要，一是保存种族，一是保存个体。因为要保存种族，所以有性欲；因为要保存个体，所以有“自我本能”。弗洛伊德偏重保存种族的需要，所以虽承认“自我本能”和性欲是并行的，而却以为“来比多”全自性欲组成。荣格以为“性欲”和“自我本能”之上还另有一种“太上皇”，就是“来比多”或广义的“心力”。阿德勒与弗洛伊德适走两相反极端，他以为“来比多”全是自我本能的潜力，而性欲也只是“自我本能”的变相。

心理学应重目的 在态度和方法方面，阿德勒较近于荣格。荣格以为心理学应以研究目的为第一任务，不当囿于寻常科学的因果观。这种论调阿德勒倡之更力。他说，“倘我知道一个人的目标，我就能略知他将要怎样行动。我就能把他所发的连续的动作按部就班的排列起来而观其关系，正其错误，而且可设法明了这些关系的心理学上的意义。如果我只知原因，只知反射动作、反应时间和复演这种动作的能力，则我对于心灵中的经过便完全

不能明了”。不但如此，如果我们只从因果观出发而不顾到目的，我们决不能据往以知来，不能知道精神颓丧的人由“树”字联想到“绳”字时其心中存有自杀的动机。我们可以说，在寻常科学所研究的现象中，因在果前；而在心理现象中真正原因都在果后，因为现在行为都随未来希望而转移。目的就是存于未来的原因。心理固然也要研究果前之因，但是它尤其不应忽略果后之因或目的。

在上意志和男性的抗议 人生一动一静都有一个目标。就表面说，人的目标各各不同，有人只顾名，有人只顾利，有人只顾恋爱，有人只顾学问事业。但是看到骨里，这些表面不同的目标其实都只是一个普遍的目标，这就是“优胜”（superiority）。阿德勒受尼采的影响最深。他以为人类行为全受“在上意志”（the will to be above）驱遣。“在上意志”就是尼采所谓“权力意志”（the will to power），也就是心理分析家所谓“来比多”。

“向上意志”也可以说是“男性的抗议”（masculine protest），表之以公式，则为“我要做一个完全人”。因为要做一个完全人，所以我不容有丝毫缺陷。倘有丝毫缺陷，则我心中便存有“卑劣感觉”（the sense of inferiority），即耶勒所谓“缺陷感觉”（sentiment d'imcompitude）。

双极说 弗洛伊德所谓“模棱情感”，阿德勒称之为“双极”（bipolarity）。人们对于“自我”都抱有双极情感。愈有“卑劣感觉”时，自我意识也愈强烈；自我意识愈强烈时，“卑劣感觉”也愈不堪忍耐。自视过高的人把小屈辱看成了极大羞耻，自己觉有缺陷，于是“在上意志”乃暗地驱遣他提出“男性的抗议”说，“我要做一个完全人”，这就是说，“我要设法弥补我的缺陷。”依这样看，凡是“完全”都是由“缺陷”生出来的。

依阿德勒说，人们在无意中对于世界一切人物都有一种估价，而这种估价都只有一个分别，或为“上下”或为“胜败”，或为“优劣”，或为“强弱”。换句话说，我们每逢见一个人时，就暗中揣想“他在我上”或是“他比我劣”；我们每有所动作时，就暗中揣想，“我这次是成功”或“我这次是失败”。在这种估价中，成人被看得比婴儿强，男子被看得比女子强，所以婴儿心中尝想做成人，女子心中(有意的或无意的)想做男子，犹如步走的人羡慕骑驴的人，骑驴的人羡慕乘车的人。

缺陷器官和弥补 觉到“缺陷”，便图“弥补”(compensation)。阿德勒在《缺陷器官研究》中就专门讨论“弥补”的道理。他举了许多实例，证明器官有缺陷的人，因为“在上意志”与“缺陷感觉”相冲突，于是极力求弥补，结果使缺陷器官反而比寻常完全器官还更加有用。最著名的例子是德摩斯梯尼(Demosthenes)。他本来患口吃，因为要弥补这个缺陷，发奋练习言语，后来便变成希腊的第一大雄辩家。大音乐家如贝多芬(Beethoven)、莫扎特(Mozart)、舒曼(Slara Schumann)诸人都有耳病；大军事家如司提里柯(Stilicho)和托司唐生(Torstensson)都是患疯癲麻木的人，也都可以证明弥补的道理。

有时在甲方面感觉到缺陷，可在乙方面求弥补。苏格拉底的心灵最优美，因为他的面孔太丑陋。海伦·凯勒(Hellen Keller)又聋又盲又哑，而成著述家。就中国说，孙子膑足，乃著《兵法》；左邱失明，乃著《国语》；司马迁受宫刑，乃著《史记》，也是脍炙人口的故事。诸如此例，都是“在上意志”暗中驱遣器官有缺陷的人极力求弥补而终于获非常成就的。

儿童心理和弥补 “弥补”是一种极普遍的心理现象，不特具缺陷器官者为然，儿童心理差不多全受“弥补”作用支配，儿

童器官发育未完全，一切都要依赖旁人帮助。他看见环境不易应付，又看见成人能力之广大，心中当不免感到缺陷感觉。此时男性的抗议便提醒他寻求弥补。儿童往往好活动，好探问，好模仿，都是受缺陷感觉的驱遣。教育之可能，即由于儿童富于缺陷感觉。缺陷愈大，感觉愈灵敏，而寻求弥补也愈加急迫。所以孱弱的儿童往往比健全的儿童更加好胜。

儿童的“在上意志”很强，所以和兄弟姐妹相爱，一切都要占优胜地位，尤其是对于父母的爱。年较长者往往打起哥哥或姐姐的牌子，向弱小弟妹发号施令，要他们绝对服从，甚至于依仗自己的势力去欺凌他们。这固然是“在上意志”的表现。弱小弟妹自知在年幼和体力方面有缺陷，不能象兄姊那样横强霸道；可是他们知道以柔取胜，对于父母特别恭顺，以求博得他们的欢心。这也是“在上意志”的表现。总之，儿童都以“优胜”为目标，不过达目标的方法或以横强，或以柔顺。

以柔取胜 以柔取胜，就是戴着假面具去实现自私自利的欲望，就是走弯路去达优胜目标。知道这个道理，我们就可知道阿德勒对于潜意识的见解。“在上意志”和满足“在上意志”的方法通常都为社会所仇视，因为人人都要占优胜，谁自甘屈辱，谁不嫉嫉他人之求驾我而上之？所以优胜目标和达到优胜的方法尝藏潜意识中，不特他人不能看破，即自己也无由察觉。

精神病是闪避 精神病就是潜意识中的一种弥补方法，也可说是一种闪避(evasion)。“在上意志”本来要达到征服和优胜，倘若外物抵抗力过大而我无法可得胜利，我至少也不要甘受失败，我不能胜人，我至少也不要人胜我，不要人胜我，我只得闪避竞争和角斗。通常闪避的方法就是发生精神病。弗洛伊德以精神病

为意识的产品，而阿德勒则以精神病为意识的藉口。病人原来把自己和人生的价值都估错，预悬一种事实上难以达到的“幻想的目标”（fictitious goal）。目标本已定得过远，病人又发生精神病，使远者愈不可跻攀。用阿德勒的术语，生病者是于自己的能力和幻想的目标之中“造出距离”（to create a distance）。病人之生病是要造出一个“设若”（as if）世界做亡命之所。他仿佛说，“我不幸生了病。设若我不生病，我一定能成就很伟大的事业，我一定比某人强。生病自然不是我自己的过错。所以我对于自己的失败不能负责。”

性欲是在上意志的化装 弗洛伊德以为一切精神病原都在性欲被压抑，阿德勒以为一切精神病原都在缺陷感觉和“在上意志”的冲突，而性欲也只是“在上意志”的化装。例如手淫也是一种精神病征，弗洛伊德必归咎于性欲之乖常，而阿德勒的解释则适相反。他说男子不甘于倚赖女子，要表示自己无缺陷，才犯手淫。有时手淫是一种达到优胜的“迂回路径”。例如一个大家庭中的孩子被母亲忽视了，犯手淫后被母亲察觉，以后便时时惹她担心他。他发现要母亲照顾他，最好的方法是这种顽艺，所以不肯把这种恶习戒除。

性欲原于“在上意志”的道理还可以用另一实例说明。一位品学兼优的男子会钟爱一个性格很好的女子。他们订婚以后，男子监督他的未婚妻的教育，全凭自家理想，苛求过胜，女子不胜其烦扰，不得已要求解约。他大受激动，于是发生精神病。阿德勒以为他在未订婚前，潜意识中即早存独身终生的念头；女子未求解约时，他自己在潜意识中即早伏有解约动机，所以对于她的教育过于苛求。既解约以后，他的潜意识中有意永远打断婚姻的路，所以发生精神病。这话怎样解呢。他原来是一个寡妇的儿子，

幼时常和母亲吵闹，于是在不知不觉中发生自己无法驾驭妇人的印象。这种缺陷感觉暗中使他发生闪避婚姻的意志。无法驾驭妇女，是他的缺陷感觉；胜过妇女，是他的思想的目标。闪避婚姻，是他的达到目标的方法。这里我们也许疑问，他既欲闪避婚姻，何以又和那位女子发生恋爱而订婚呢？阿德勒说，这也是由于“在上意志”。他自觉不能驾驭妇人，而“男性的抗议”又提醒他想“我不应如此无能力”！所以他恋爱订婚，都是假面具，他的用意实在择一个值得征服的女子来征服一次！以表示他没有缺陷。

缺憾感觉与“在上意志”的冲突 弗洛伊德以为精神病远在儿童时代。就表面看，阿德勒的主张与此相同，观上例可知。但是弗洛伊德以为被抑压的是性欲，阿德勒以为被压抑的是“在上意志”，两人的观点究竟不能一致。依阿德勒看，患精神病者在儿童期就早有两种相反的倾向：一方面是为器官有缺陷，自知卑劣，所以性格中带有女子气，很柔顺，很怯懦；而另一方面又为“在上意志”所激动，不甘在人下，所以性格中又带有男子气，很顽强，很暴躁。这两种倾向不得平衡，女性的倾向要他柔顺，而男性的倾向又要他顽强，他不知所可，于是露出一一种“踌躇态度” (hesitating attitude)，遇事当断不断，徒为疑虑与忧惧所苦，其结果乃为精神病。患精神病者往往有“两重人格” (double personality)，有耶勒所谓“分裂作用”，即由男性的倾向与女性的倾向之冲突，换句话说，即由缺陷感觉与“在上意志”之冲突。

梦的解释 阿德勒对梦的解释也与弗洛伊德和荣格不同。弗洛伊德只研究梦的原因，以为梦是潜意识中欲望藉化装而求满足。荣格着重梦的目的，以为梦是对于意识的警告，其源大半在“集团的潜意识”。阿德勒承认梦是化装，而却不承认它是欲望的满

足，承认梦有目的，而却不承认它是警告。在他看，梦中心理生活和醒时心理生活是一气贯串的。在醒时心理生活中，我们一动一静，都针对某一种幻想的目标，都是为着解决“生活路径”(life-line)的困难，总而言之，都有一固定目的。梦是继续醒时工作的，所以醒时胸中所有待解决的难题，在梦中也还在盘旋心中。梦是一种寻求达到“幻想的目标”的“预计”(premeditation)，所以我们有时可据梦以占未来。梦所以须用符号者，则因“幻想的目标”多含侵略性质，与意识尝相冲突，所以须藏在隐意识中，纵是要出现，也须戴着假面具。这种论调和阿德勒的相同。

梦既是寻求达到“幻想的目标”的预计，所以梦者的幻想的目标和对于某某问题的态度，不难从他作的梦见出。我们姑且举两个实例来说明。

一个患“空间惊惧”(agoraphobia)的店铺女主有一夜作这样的梦：“我走进店铺，看见那班女伙都在那里打牌。”依阿德勒看，病人在作这梦时，实在是预计她病愈时如何整顿店中的纪律。她实在是这样想：“一切事没有我都不行，你看我生了病，她们就漫无纪律。我病愈时要叫他们知道我的厉害！”她平素是一个极好胜的人，病时还常召店伙来听号令。她的目标是胜过旁人和发揭旁人的坏处，她的梦就是这种态度的返照。

梦大半是一种比喻(analogy)。有一位妇人因为恋爱她的姐夫，心境冲突的结果发生一种神经病。极容易动气，又尝为自杀念头所祟。有一夜她作了这样的梦：“我在一个跳舞场里，穿着很标致的蓝色衣服，头发也梳得很漂亮，和我跳舞的是拿破仑。”这个女人名叫路易斯(Louise)。拿破仑的后妻也叫路易斯，他因为要娶路易斯，才和他的前妻约瑟芬(Josephine)离婚。如果依弗

洛伊德，我们可以把这个梦看作性欲的表现，她似乎想她的姐夫做拿破仑，丢开她的姐来娶她。但是阿德勒说不然。病人心中只是要胜过她的姐，并非实在钟爱她的姐夫。她的姐夫比拿破仑因为她的“在上意志”不允她降格去应酬一个寻常男子。

精神病治疗 阿德勒对神经病原言之颇详，而对于治疗法则嫌简略。我们前已说过神经病之发生，由于病人对于自己和世界的估价都错误，把自己看得过高，把自己的缺陷看得过大，把幻想的目标定得太远。医生的第一步工作是应该从病征中寻出病人的“幻想的目标”所在，然后解释给他听，使他自己明了他的致病之由，使他对于现实有较精确的了解，对于自己与世界有较精确的估价。换句话说，阿德勒的治疗法不外打破病人的幻梦，叫他从空中楼阁还到现实界来。

教育的重要 医病不如防病。这话从阿德勒的观点看，尤其的确。所以他特别重视教育，尤其是家庭教育。许多精神病都伏源于幼稚时期，而其咎大半都在父母。父母养育子女，不失之过严，则失之过宽。失之过严，子女于是在无意中变成悲观者，对于自己以外的人物都怀着仇视与妬忌，所以预悬一幻想的优胜目标，目标太远不可跋攀，于是借神经病为脱卸责任的藉口。失之过宽，子女也变成妄自尊大者，处处都用横强霸道，要他人事事都如己意。这种骄生惯养的子女以后离开家庭到社会里去，也还希望社会象家庭一样合他的脾胃，稍受屈辱，便觉到“在上意志”和“缺陷情感”的冲突，其结果也往往为神经病。所以阿德勒以为为父母者都应懂得儿童心理，然后待遇子女，才可以宽严合度，既不压抑“在上意志”，也不引起过度的“缺陷感觉”，则子女的精神自然健康。阿德勒在他的《了解人性》一书中把这个道理说得

最详。

个别心理学的态度 阿德勒不很依赖心理分析，他叫自己的心理学为“个别心理学”(individual psychology)以示区别。他主张研究心理学，不应纯取客观态度而泛论因果，应该着重主观的目的。主观的目的因人而异，所以研究者应取各个人的心理经验史来做研究对象。比如我们看见一个人在那儿跑。跑这一个行为不能仅用反射动作解释。有人为着逃难跑，有人为着寻乐跑，我们所看见的人究竟为什么跑呢？这个问题在心理学上是极重要的。要回答它，我们须把这个人的个别生命史知道清楚。知道他的生活路径何在，然后才可断定这“跑”的动作与生活路径的关系如何。以反射动作解释“跑”，是囿于因果律的心理学之任务，以生活路径解释跑，是个别心理学的任务。

阿德勒的学说和弗洛伊德的学说一样，都是新创的，惟其是新创的，所以一眼看去，似近离奇牵强。但是如果读他自己著的书，看他广征博引，言之凿凿，又不能不承认他的话纵然有些过火，实含有若干真理。

阿德勒学说的批评 弗洛伊德在他的《心理分析运动史》中对阿德勒的学说大肆攻击。他否认性欲是“在上意志”的变相。他说，“让我们来研究关于儿童欲的一个极重要的情境，就是儿童窥察成人性交的习惯。这种儿童的生命史后来如果经过医生分析，便可见出儿童窥察性交时心中存有两种情感，一种是(就男孩说)把自己放在男子的地位，而另一种是把自己放在女子的地位。这两种情感合起来才能尽窥察性交的旨趣。只有第一种情感才可以摆在“男性的抗议”项下，如果这个名词不是毫无意义。第二种情感对于后来神经病的影响还较大，而阿德勒则把它一笔抹煞

了”。麦独孤对于阿德勒的批评也颇类此。他说人生来就有两种倾向，一是自尊(self-assertion)，一是屈服(submission)，前者是“积极的自我情感”(positive self-feeling)，后者是“消极的自我情感”，二者对于性格之发生同样重要。阿德勒没有顾到“消极的自我情感”。

弗洛伊德又谓神经病不尽由于器官缺陷。他见过许多患神经病的女子比常人还更美丽，而许多丑恶残弱者也并不流为神经病。从此可知阿德勒的话不可尽信。而且如果一切都如他所说，则世界全是竞争舞台，人与人相仇视，相妬忌，而恩爱便无从而来。这也是阿德勒学说的缺点。

弗洛伊德派学者嘲笑阿德勒的心理学，往往说它是阿德勒自己的心理之表现。他知道缺陷器官可以影响性格，因为他自己身材短小；他以为个个人都受“在上意志”驱遣，因为他自己尝妬忌他的先生独享盛名。这种批评虽带有嘲笑趣味，可是很可以助我们懂得阿德勒。

我们平心而论，弗洛伊德偏重性欲，阿德勒偏重“在上意志”，都未免各走极端，可是双方也都见到一面真理。我们不可因为它们的话很离奇，而便斥为荒谬。

第九章 普林斯

英美派 近代变态心理学有两大潮流，一为着重潜意识现象的法国派，一为着重隐意识现象的弗洛伊德派，既如上述。这两大潮流都发源于欧洲大陆。英美学者对变态心理学的贡献虽亦斐然可观，但是他们的工作大半是发挥的，不是创始的。所以严格的说，英美派只是上述两大潮流的余波。英美派最重要的代表为普林斯、芮孚司和麦独孤三人，拿他们和欧洲大陆学者比较，有一个极鲜明的异点。大陆学者大半是以医生去研究变态心理，而英美派三大代表虽也都是医生，但是都以心理学家的资格去研究变态心理。因此，英美派学者能把变态心理学纳入范围较大的“心理学”里去，而大陆派学者则藐视“经院式”的心理学，没有把变态心理学和常态心理学的关系指点出来。所以麦独孤提议称英美派变态心理学者为“心理学派”(psychological school)。

英美派三代表中最重要自然是美国人普林斯。他的著述极富，以《无意识》及《一个人格的分裂》两部为最重要。他可以说是继承法国耶勒的，因为他也特重潜意识现象，而解释潜意识也是用“分裂作用”。他的最大的贡献在说明“并存意识”(co-consciousness)。要懂得他所谓“并存意识”，我们须先明瞭他的记忆说。

记忆的阶段 通常所谓“记忆”(memory)大半专指印象的复现。普林斯说,印象的复现只是记忆的最后阶段。记忆是有历程的作用(process),须有三阶段。第一阶段是“登记”(registration),第二阶段是“保留”(conservation),第三阶段才是“复现”(reproduction)。比如我记得昨天所看的蔷薇花,看时印象须“登记”在脑里,而且要在脑里“保留”住,此刻它才能“复现”。三者缺一都不能成为记忆。印象(或观念)是心理作用的产品,而“保留”时则暂时失其“心理的”性质而专附丽于生理的“神经痕”(neurogram)上。后来情境凑巧,“神经痕”受刺激,则原来潜在的观念变为实在的观念,于是记忆作用乃完成。

意识的记忆和生理的记忆 通常心理学家把“记忆”看作完全属于意识的,普林斯则不谓然。意识所察觉到的“观念”固可登记、保留和复现,意识所不能察觉的经验也可以登记、保留和复现。比如我此时记忆昨日和人争辩的经过,不特昨日所意识到的情感和观念此时都在意识中复现,昨日所未曾意识到的伴着情感的生理变化,如血液循环的变迁和各种血液的流动等等,此时也还伴着复现的情感而复现。普林斯把前者称为“意识的记忆”(conscious memory),后来称为“生理的记忆”(physiological memory)。意识的记忆受高等神经中枢管辖,生理的记忆则受脊椎神经管辖,二者功用虽不同,而所本原理则一。

何谓无意识 普林斯着重“神经痕”的保留作用,因为要藉以解释“生理的记忆”;他着重“生理的记忆”,因为要藉以解释潜意识现象。他把“潜意识”(the sub-conscious)分为“并存意识”(the co-conscious)和“无意识”(the unconscious)两种。“并存意识”待下文详解。“无意识”包含两大成分,一为

曾在意识中而现在保留于神经痕的经验，一为始终不入意识境界而只保留于神经痕的经验，换句话说，“无意识”就是未到“复现”阶段的“意识的记忆”和“生理的记忆”的全部。

联络作用 “记忆”与“联络作用”(association)是相关的。从前心理学家说到联络作用，其意都仅指观念之联络，所以在中文中联络作用通常都称“联想作用”。“联想”自然是高级神经中枢的作用。普林斯以为联络作用在低级神经中枢中也可同样进行。所以意识不曾察觉到的经验也可以在神经系统和其他类似经验相联络。换句话说，意识中也可以有系统(system)，也可以有所谓“情意综”(complexes)，而这种“情意综”也可以独立发展。

心理学的意义 “意义”(meaning)是联络作用的产品。独立的观念决不能有意义。比如说，你问我“甲是什么”？我回答说，“甲就是甲”，你对于“甲”的意义仍是茫然。“甲”观念如果要有意义，必须和“乙”“丙”“丁”诸观念生关系。比如说“甲是乙的父亲”，或者说“甲是丙的原因”，“甲”就有意义了。心理学上的“意义”和名学上的“意义”须分别清楚。名学上的“意义”是客观的，是普通的，而心理学上的意义则为主观的，同是一件事物，你和我所有的意义不必相同。比如有一条蛇在这里，甲把它看作“爬虫类动物，可以取来解剖的”，乙把它看作“曾经咬过人的动物，是不可向迕的”，丙把它看作“性欲的象征”。各人所见不同，因为各人的过去经验不同。意义就是过去经验的缩影。过去经验就是意义的背景(setting)。我们也可以说，各人所有的意义不同，因为兴趣不同，因为反应方法不同。所以“意义”是含有情感成分的，不仅是关于知的，也是关于行动的。

我们何以要解释“意义”呢？因为懂得“意义”，然后才可懂得潜意识。“意义”在普林斯的心理学中和“来比多”在弗洛伊德的心理学中几同样重要。弗洛伊德以“来比多”解释者，普林斯则以“意义”解释之。

意义和符号 “意义”虽是过去经验的缩影，而过去经验使某观念发生“意义”时，它并非全部的复现于意识中，比如望梅而思及止渴，心中不但把临时所感触到的形式忽略过去，即已往对于梅所有的经验也只隐隐约约的复现于记忆里。所以“梅”的观念，只是“梅”所含“意义”的符号，每顷刻的意识是全体经验的符号。换句话说，每顷刻的意识虽甚窄狭，而它所指的“意义”则甚宽泛。

何谓潜意识 每顷刻中某情境或某事物的意义只有小部分占住意识中心，其余大部分都在意识的边缘(fringe)。何者在中心，何者在边缘，则随当时情境所引起的兴趣为转移。在边缘的意识也有深浅浓淡的分别。离中心愈远，则意识愈稀薄。顺次降下，到最后必抵边缘以外。边缘以外为“无意识”。中心意识有自觉(self-awareness)，边缘意识无自觉。普林斯所谓“潜意识”乃统括边缘意识和边缘以外的无意识而言。

第二意识 边缘意识是普林斯所特别注意的，而且是很费解的现象。说它是“意识”么？它是自我临时所没有察觉到的。说它不是“意识”么？而它又可用催眠术召回到记忆中来。比如我陪一个女子喝茶谈话，过后你问我她穿的衣是怎样形式颜色，我不曾注意到，所以不能回答你。可是如果你把我催眠了（这就是说使我的中心意识暂时失其作用），则我有时可以把她的衣服描写得一字不差。这可证明边缘意识当时虽不为自我所察觉，而却仍不失其为意识；不然，它决不能在催眠状态中复现于意识，普林

斯称这种边缘意识为“第二意识”(secondary consciousness),而中心意识则为“第一意识”(primary consciousness)。

并存意识的例 第二意识就是“并存意识”之一种。或者说精密一点咧,就是“并存意识”的萌芽。普通人都有“并存意识”,因为意识的综合力强,“并存意识”附属在“第一意识”之下,不独立露头角,所以有而不觉其有。在心理有变态的人中,“并存意识”往往因分裂起用(dissociation)而脱离了“第一意识”独立营生,于是有种种病态。最普通的例是迷狂症的部分麻木。比如说麻木的部分是皮肤,你用针刺病人,他也毫不觉得,虽然你叫他极力把注意力集中在被刺部分。可是如果你把他催眠了,他就记起针刺的感觉,他就记起针刺时心中有两重意识,被针刺的经验只印入“并存意识”,这个“并存意识”当时虽不为自我所察觉,而现在催眠中则因“第一意识”失作用而得复现。如果不用催眠,用“自动书写”(automatic writing),也可证明“并存意识”之存在。摆一枝笔在病人手里,同时用针刺他,他的意识中虽没有痛感,而手则在写被针刺的经验,他既能描写,就非“无意识”。后催眠的暗示也是一个“并存意识”的好例。你告诉受催眠的人说“你醒后须得做这件事做那件事”,他醒后果然照办;可是你如果问他何故做那件事,他也莫明其妙,有时他能因后催眠的暗示做很复杂的举动,自然不能不用意识,可是这种意识是分裂开来的“并存意识”,所以自我不觉其存在。

三种可分裂的系统 普林斯分联络系统(systems)为三种,而每种都可因分裂作用而脱离第一意识。(一)我的兴趣是多方的。(1)研究变态心理,(2)打网球,(3)经理某店铺的生意。这三项事性质不同,我对于每项所用思考,所感情绪,所发动作,都各不

相同。所以每项在我的心理生活中都自成系统，就是普林斯所谓“主者系统”（subject systems）。在心理健全时，我可以把三种活动综合在一块，使它们并行不悖。但是在心理起变态时，我可以因分裂作用而把某一系统（比如说打网球）完全遗忘。普林斯所诊治的Miss Beauchamp本来精通法文，在她病症发作时，对于法文的知识完全忘记，是一个好例。（二）我有一个时期做学生，有一个时期经商，有一个时期陪朋友在外国游历。这几个时期的经验尝因时间接近的关系而自成系统，就是普林斯所谓“时期系统”（chronological systems）。时期系统也可因分裂作用而被遗忘。例如J夫人在九年前曾经过一次精神上的大激动，现在受了催眠，把这九年中的经验都完全忘记。（三）上述两系统以外又有“情趣系统”（mood systems）。各个人生来就有一种自然倾向，就有一种“脾胃”。他的希望和活动在无形中都受这种自然倾向影响。但是有时他所处的地位，所做的事业或与他的脾胃不相容，比如他本来好浪漫生活，因为做了牧师，不得不摆起堂堂道貌。在变态心理中这种“情趣系统”可以因分裂作用另成一重人格。比如博向女士本来是严肃沉静的，到第二重人格出现时便异常粗暴浮躁。

分裂的原因 迷狂症、睡行症和多重人格中的分裂作用都不出上述三种。现在我们要问：心理上何以要起分裂作用呢？我们在第四章中已说过耶勒的答案。在耶勒看，分裂作用，犹如心力水平线之低降，与意识的综合力之薄弱。精神病都起于激烈情感之后，就因为激烈情感最耗费心力。普林斯对于此说颇置疑。患精神病者并不完全缺乏综合力。如果完全缺乏综合力，则所有系统都应分裂成为一盘散沙。但是征诸事实，则殊不然。比如患两重人格者，两种人格虽分裂，而第一重人格和第二重人格中所含

系统仍各综合在一块。换句话说，全人格虽分裂为第一重人格和第二重人格，而第一重人格和第二重人格自身则都没有分裂。这件事事实显足证明分裂作用不能用综合力薄弱之说解释。

冲突作用 普林斯所用以解释分裂作用者为“冲突”(conflict)或“排挤”(inhibition)。心无二用，听奕秋便不能看鸿鹄，看鸿鹄便不能听奕秋。这两种活动互相冲突，非甲排挤乙，则乙排挤甲。“排挤”现象在情感发动时尤其剧烈。比如发怒时，全副精神都注在一个对象上，听不见四围的声音，看不见四围的人物，就是自己身体器官的变化，也完全不觉得。平时讲礼貌，怒时顾不及礼貌，平时讲理性，怒时也顾不及理性。总之，怒的情感把其他一切情感都排挤去，所怒的人或物的观念把其他一切观念都排挤去。由此例推，情感愈激烈，意识范围愈缩小(the contraction of consciousness)；到极点时，只有一个观念占住意识，这种状态术语上叫做“独存观念”(monoideism)，是迷狂症的特征。

这种排挤只是暂时的。有时排挤现象是很长久的。比如兵士们把侵略斗争的本能尽量发达，最后成了习惯；其他本能情感如侧隐畏避等等遂逐渐消灭。再如虔信宗教的人尽量发展宗教情感，以后与宗教无关的事物便不能引起他的兴趣。习惯和情感都是长久的心理作用，习惯和情感的养成，就是排挤作用的进行。

排挤何以必致分裂 “排挤”何以必致“分裂”呢？换句话说，甲将乙排挤去，乙何以仍能独立营生，而且有时还可逐甲而夺回意识阈呢？

本能的排挤和情操的排挤 这里我们应说明本能的排挤和情操的排挤的不同。本能很少完全被排挤。如果它完全被排挤，它便难再见天日。因为本能是单纯的冲动，被排挤就是被毁灭，

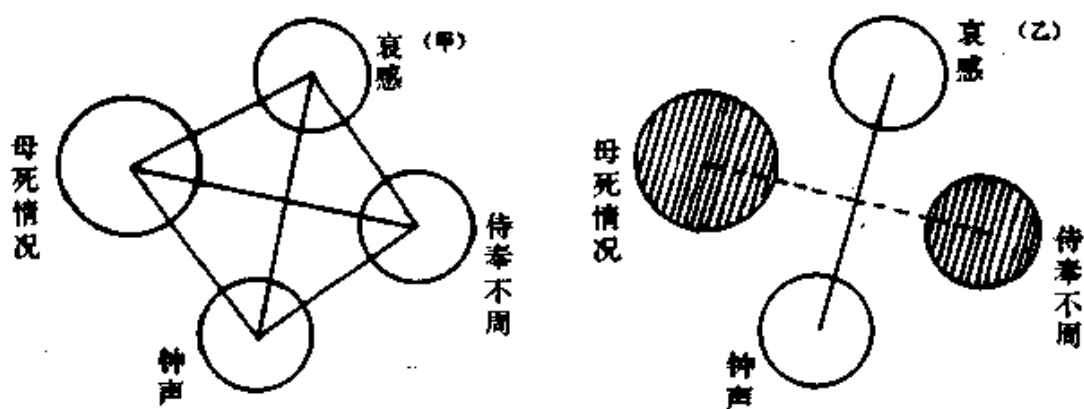
不能留“神经痕”为复活的伏线。情操是情感和观念的混合物。凡观念都留有“神经痕”。所以情操虽被压抑，而附丽于情操的情感还可以依附情操所包含的观念而潜在于“神经痕”。后来它的排挤者如果因某种情形而失却势力，则情操还可因观念复现而复现。情操被排挤后，有潜在及复现的可能，就是分裂作用的可能。

潜意识的扩大 单独情操被排挤，还不能形成第二重人格，它只是第二重人格的雏形。普林斯定了一条很重要的原则，就是，“凡被排挤的情操、机能，或观念可吸收其他类似相关的情操、机能或观念而增长滋大。”潜意识好象常常“掠夺”意识以自肥。因此意识范围愈缩小，潜意识范围愈扩大。

例一 我们最好举一实例来说明这个原则。普林斯尝用催眠暗示，使一位病妇把一位名为August的男子忘记。在英文中八月份也叫做August(她所要排挤的只是人名 August)，可是后来她连月名August也忘记了，问她七月以后九月以前的月名，她瞠目不知所对。在此例中，潜意识中人名August，把原在意识中的月名August“掠夺”去了。诸被排挤的情操、机能或观念以类相聚，成新系统，复“掠夺”意识中类似相关的情操观念或机能以自肥，久而久之，遂形成两重人格或多重人格。

例二 情感过度激烈时，心中只有一个观念，其余一切都被排挤去，于是意识分裂为两重。以后情感降下，被排挤的观念机能和情操又从遗忘中涌回到记忆中，而原来排挤者遂变为被排挤者。所以初生精神病时的一段生活史在当时虽极热烈鲜明，而在精神复原时则完全被日常意识排挤到潜意识里去。病人尝忘记生病的经过即由于此。普林斯尝治一个怕见钟楼的病妇，问她何以要怕钟楼，她完全不知道。他仔细研究，发见这个病源远伏在二

十五年以前。那时她才十五岁，她的母亲患重病，医治无效。病室旁边有一座钟楼。她的母亲临死时，适逢钟鸣。钟声和当时的悲感发生了联想。她的心中又有一种幻想，以为母亲的死应归咎于她的侍奉不周到。以后她不愿回想这一段痛史，所以把它忘记。但是母死时情况虽忘记，而哀感则依旧存在，依旧和钟声生联想。这个关系有如下图——



甲图代表精神病发源时情感与观念的关系。乙图代表分裂作用后的情感与观念的关系。病人怕想起“侍奉不周”，所以把“母死情况”完全忘记。“侍奉不周”和“母死情况”的观念与情感遂在潜意识中自成一系统，而原来哀感则依附钟声的观念而存在所以听钟声虽不能回忆母死情况而却可引起母死时的哀感。

精神病似后催眠暗示 这种现象，如以弗洛伊德的观点看，是由于压抑作用。“侍奉不周”是一种罪恶意识，是引起痛感的记忆。想起“母死情况”，不免想起“侍奉不周”，所以意识作用故意把它们压抑下去。普林斯所谓“冲突”和弗洛伊德所谓“压抑”似相同而实有别。据弗洛伊德，意识即可以检索潜意识，则二者之中实在仍无裂痕；据普林斯，主意识和副意识既分裂，此出则彼没，好象是遵照“两物不能同时并在于一空间”的物理定

律一样，并非有意互相压抑，更谈不上“检察”。遗忘悲痛记忆一类的病症，普林斯以为类似“后催眠暗示”。行后催眠暗示时，告诉受催眠者说，“你醒后须打开某书某页”。他醒后果然照行，可是他对于催眠中所受命令并不记忆，问他何以要打开某书某页，他自己是莫明其妙的。照普林斯看，催眠中所暗示的一个观念(即打开某书某页)在潜意识中把关于催眠经过的观念一齐排挤去了。换句话说，受催眠者承受暗示观念时，注意专一，其他观念都不在心头，所以暗示的观念没有和其他观念发生联络。二者之中既无联络，所以甲复现时，乙不能复现。患精神病者的悲痛记忆，也和后催眠暗示之观念一样，和其他经验不联络，所以象参商二星，此出则彼没。

一个多重人格的实例 以上仅述学理，现举一个实例来说明。普林斯的学说，完全根据他所诊治的博向女士(Miss Beauchamp, 以后简称B)的生命史。现在撮述其要。

B在幼时遭遇极不幸。父母不和。她虽然极力博母亲的欢心，而母亲待她常极苛刻。她尝遭家庭变故，母亲死后，她更觉得家庭乏趣，所以私逃到一个医院里去当看护妇。在她十八岁时(1893)，有一夜大风暴，她坐在看护妇室里，猛然看见窗外有人伸头探望。她初以为只是幻觉，但是仔细一看，发见伸头的人就是她的爱人J君。原来J君并不住在那个镇上，那晚到纽约去，路经此地，随意走到医院门口，看见旁边靠有梯子，便翻过墙近来探望。大风雨之夜突如其来的男子面孔，本可叫神经衰弱的女子受惊。何况她平时很纯洁自好，和J君也只有一种“柏拉图式的爱”，J君这种举动又是她的良心所不允许的呢？结果，她经过一番极强烈的情感激动，以后她的性格便完全变过，较从前恍若

两人。

这个新性格保持到六年之久(十八岁至二十三岁)。她就诊于普林斯就在这个时期之末(1898)。他把这一个时期 B 的性格简称为BI。

普林斯用催眠术来疗治她。在催眠状态中B的性格与BI 无大差异。他把催眠状态中的BI叫做BIa。

但是后来在较深的催眠状态中B又露出另一个新性格，与BIa完全不同。BIa只是BI受了催眠，而这个新性格则与BI 相反，而且不在催眠中也尝出现。在B这第三期状态中自称为Sally，而称BI则为“她”，把她看作不是自己而另是一个人。普林斯称Sally为BIII。此后BI和BIII尝相更班交替，此来则彼去。

可是B的性格变化还不仅如此。她在二十四岁时(1899)，即就诊的第二年，有一晚普林斯去看她，她忽然把他误认为七年前使她受惊的J君。这种幻觉又叫她经过一番情感上的激动，而B又露出一个叫做BIV的新性格，与BI和BIII都不同。此后BI，BIII，BIV三重人格互相更班，一个现在意识阈则其他两个便退到潜意识里去。BIII尝讥嘲BIV，说她是“傻子”。

总而言之，B女士现有三重人格。一为BI，一为自称Sally的BIII，一为Sally给译号叫“傻子”的BIV。现在把这三重不同的人格略加描写。

普林斯称BI为“圣人”(saint)的性格。她很虔信宗教，刻苦自励，虽不好社交而却温文有礼，不易动气。她在学校里成绩最好，得了奖品，觉得自己更应特别用功。教师们劝她游戏，她总是不肯丢开书本子。

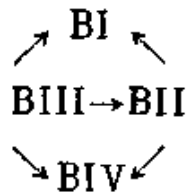
BIV所具的是“女人”的性格。她性情很暴躁，稍不如意，便和人争吵，她很自私自利，而且野心很大，好社交，喜活动，

对于宗教和学问，丝毫不感兴趣，与BI恰相反。就体格言，BI很脆弱，易感疲倦；BIV则极强健，很能耐劳。

BIII或Sally所具的是“孩子”的性格，她极好玩，对于游水、踢球种种户外运动特别起劲。她很粗俗不知礼貌，欢喜恶作剧，比如称BIV为“傻子”。B原来受过很高的教育，通拉丁文和法文，Sally则完全是一个没有受过教育的女子，拉丁文和法文都不知道。B平时写字很清秀，Sally的笔法则很粗拙。

B已有三重人格，后BIV受深催眠，又另有一重人格出现，斯林斯称之为BII。就性格论，BII是BI和BIV综合而成的。她(BII)一方面没有BI的羞涩颓丧和宗教热，而另一方面也没有BIV的暴躁轻浮和自私。她处世很和平坦白，言动也自然合度。总之，她兼有BI和BIV的优点而没有她们的缺点。至于Sally或BIII的性格在BII中完全没有痕迹，这就是说，BII现于意识时，BIII整个的退到潜意识里去。

这四重人格的彼此关系最值得注意。BI和BIV漠不相识。B为BIV时对于BI出现时代(十八岁至二十三岁)六年的历史完全茫然。她回到BI时，也忘记为BIV时所有的经验。BI和BIV都不识Sally或BIII，而BIII则能识BI与BIV。Sally尝做自传，说自己对于BI和BIV的经验都能记得清楚，只是觉得它们不是自己的。她说，“她们的情感和知觉我虽能意识到。可是那些究竟是她们的。我自己的意识之流和她们是绝不相混。”BII和其他三重人格的关系也很有趣。她意识到BI和BIV的经验，而BI和BIV则不能意识到她的经验。她不能意识到BIII的经验，而BIII则能意识到她的经验。这几重人格的相互关系初看颇复杂易混。看下图较易明了：——



图中→号表示意识的方向，例如BIII→BII，所谓BIII能意识到BII的经验，而BII则不能意识到BIII的经验。

普林斯把BII看作B的真相。BII经过分裂作用而后有BI和BIV。B的精神病就由于BI和BIV不能和翕。BI和BIV复合为BII以后，则B的精神恢复常态。普林斯以为医生的任务即在由分裂的人格中求出原来健全的人格，换句话说，即在把已分裂的两重或多重人格综合还原到一重人格。

我们没有解释BIII。BIII或Sally是如何发生出来的呢？我们上文已说过BIII是“孩子”的性格。普林斯以为B在孩子时，BII尚未形成，其性格为BIII。BII既形成以后，BIII的孩子气与BII的成人心理不相容，所以退后于潜意识里去了。如果BII不分裂，BIII永无出头希望。BII既分裂，原来排挤BIII的性格不复存在，所以BIII又尝露头角。BI和BIV复合为BII时，排挤BIII的力量又还原，所以BIII遂不复出现。

普林斯学说的批评 就大体说，普林斯的思路是和耶勒一致的。他们的学说中心同是“分裂作用”。普林斯又新添“并存意识”一个概念。这个概念也有许多难点，麦独孤（见Proceeding of Society of Psychical Research, vol. XIX和vol. XXXI）和密琪尔（见T. W. Mitchell's Self and Co-consciousness, 载在Problems of Personality中）诸人已详细讨论过。我们最好就上例来说明这种难点。

BI和BIV可以说是从BII分裂出来的，而BIII则不能称为分裂作用的结果，因为BIII根本就没曾和BII联络在一气。如果执“分裂作用”一条原理以解释一切，BIII如何生展，就不免有些费解。

其次，诸重人格的关系何以不同？我们已说过，BI和BIV互不相识，此出则彼没这种现象是可以分裂作用解释的。BIII能意识到BI和BIV的经验，而BI和BIV则不能意识到BIII的经验。从BI和BIV的观点看，BIII可以说是分裂开来的，从BIII的观点看，BI和BIV很难说是分裂开来的，这也是一个大难题。

不仅是。BIII能意识到BI和BIV的经验，而又觉得其非己有。普林斯把这件事实看作“并存意识”的证据。但是两个意识如可同时并存，它们的“主者”或“自我”(subject or ego)是一个还是两个呢？换一句话说，B女士为BIII时，自然能意识到BIII，而同时又意识到BI和BIV，意识BIII的“自我”是否与意识BI和BIV的“自我”相同呢？如不相同，则吾人不仅可有多重人格，而且可有许多“自我”。承认一人可有许多“自我”，不免引起许多难解决的问题。如相同，则普林斯的中心意识有自觉而边缘意识无自觉之说不能成立。严格说来，有意识必有意识者，有“觉”(awareness)必有“自”(self)，无自觉的意识是一个自相矛盾的名词。

附录一

参考书籍

第二章

1. J.M. Charcot, Oeuvres completes. (Chateaufoux, Paris, 1885-90)
2. A.A. Liébeault, Du Sommeil et des états Analogues. (Paris, 1866)
3. A.A. Liébeault, Thérapeutique Suggestive. (Paris, 1891)
4. Bernheim, De la Suggestion et de ses Applications à la thérapeutique. (Evreux, Paris, 1886)
英译本 by C. A. Herter. (London, 1890)
5. Bernheim, Hypnotisme, Suggestion, Psychothérapie, études Nouvelles. (Doin, Paris, 1891)
6. P. Janet, Médications Psychologiques Part II.

第三章

1. E. Coué, My Method. (Heine Mann, London, 1923)
2. E. Coué, Self-Mastery. (Allen & Unwin, London,

1923)

3. Charles Baudouin, Suggestion et Autosuggestion.
(Neuchâtel, Paris, 1920)
英译本 by Paul. (Allen & Unwin, 1924)
4. Charles Baudouin, Études de Psychoanalyse.
(Neuchâtel, 1922)
英译本(同上, 1922).
5. Charles Baudouin, Psychoanalysis and Aesthetics
(Paul译, 同上, 1924).

第四章

1. Pierre Janet, L'automatisme Psychologique. (Paris, 1889)
2. P. Janet, Etats Mental des Hystériques. (Paris, 1895)
英译本 by C. R. Corson. (New York 1910)
3. P. Janet, Les M'edications Psychologiques (Alcan, Paris, 1919)
英译本 "Psychological Healing" by Paul. (Allen & Unwin, 1925)
4. P. Janet, The Major Symptoms of Hysteria. (New York, 1920)
5. P. Jenet, Psychologie Expérimental et Comparée. (Paris, 1926).

第五章、第六章

1. Sigmund Freud, The Interpretation of Dreams. (Brill 译, Allen & Unwin, 1913)
2. S. Freud, Psychopathology of Everyday Life. (Brill 译, Fisher & Unwin, 1914)
3. S. Freud, Introductory Lectures on Psychoanalysis. (Allen & Unwin)
4. S. Freud, Three Contributions to The Sexual Theory, 2nd Edition. (New York, 1917)
5. S. Freud, Totem and Taboo. (Brill 译, London, 1919)
6. S. Freud, Wit and its Relations to the Unconscious. (Brill 译, Allen and Unwin, 1922)
7. S. Freud, Group Psychology & the Analysis of the Ego. (Hogarth Press, 1922)
8. S. Freud, Beyond The Pleasure Principle. (London, 1922)
9. S. Freud, Collected Papers, Vols I-IV. (Hogarth, 1924-25)
10. S. Freud, The History of the Psychoanalytic Movement. (Brill 译, New York, 1917)
11. F. Whittels, Sigmund Freud. (Allen & Unwin, 1924)

第七章

1. C. G. Jung; *Psychology of the Unconscious*.
(Hinke 译, New York, 1916)
2. C. G. Jung; *Collected Papers on Analytic Psychology*.
(C. E. Long 译, London, 1917)
3. C. G. Jung; *Psychological Types*. (Baynes 译, London, 1923)
4. Van de Hoop; *Character and the Unconscious*.
(Kegan Paul, 1923)
5. J. Corrie; *A. B. C. of Jung's Psychology*. (Kegan Paul, 1927)

第八章

1. Alfred Adler; *The Neurotic Constitution*. (Kegan Paul, 1921)
2. A. Adler; *The Practice & Theory of Individual Psychology*. (Kegan Paul, 1924)
3. A. Adler; *Studies in Organ Inferiority*. (Jelliffe 译, New York, 1920)
4. A. Adler; *Understanding Human Nature*. (Wolfe 译, London, 1927)
5. Mairet; *A. B. C. of Adler's Psychology*. (Kegan Paul, 1928)

第九章

1. Morton Prince, The Dissociation of a Personality
(Longmans, 1906)
2. M. Prince, The Unconscious. (Macmillan, 1924)
3. M. Prince, The Theory of the Psychogenesis of Multiple Personality. (Journal of Abnormal Psychology, 1920)
4. Taylor, Morton Prince and Abnormal Psychology.
(London, 1928)

附录二

一个简要的书目

(甲) 本編所已介绍者

1. Bernheim, De la Suggestion et de ses Applications a la therapeutique.
2. Baudouin, Suggestion et Autosuggestion.
3. Janet, Les Médications Psychologiques.
4. Janet, The Major Symptoms of Hysteria.
5. Freud, The Interpretation of Dreams.
6. Freud, Introductory Lectures on Psychoanalysis.
7. Jung, Collected Papers on Analytical Psychology.
8. Jung, Psychological Types.
9. Adler, The Practice and Theory of Individual Psychology.
10. Adler, The Neurotic Constitution.
11. Morton Prince, The Unconscious.
12. Morton Prince, The Dissociation of a Personality.

(乙) 本編所未介绍者

1. K. Abraham, Dream & Myths. (Nervous & Mental Disease Publishing Co. New York, 1913)
2. A. Binet, La Suggestibilité (載Bibliothèque de Pédagogie et Psychologie, Paris, 1900)
3. A. A. Brill, Psychoanalysis. (Saunders, London, 1914)
4. Campbell & Others, Problems of Personality. (Kegan Paul, London, 1925)
5. S. Ferenczi, Contributions to Psychoanalysis. (Gorham Press, Boston 1916)
6. J. C. Flügel, The Psychoanalytic Study of the Family. (Hogarth Press, London, 1912)
7. B. Hart, The Psychology of Insanity. (Cambridge Press, 1919)
8. E. Jones, Papers on Psychoanalysis. (Baillière Tindall & Cox, London, 1918)
9. E. Kraepelin, Lectures on Clinical Psychiatry. (同上, 1913)
10. W. McDougall, Outline of Abnormal Psychology. (Mathven, London, 1926)
11. T. W. Mitchell, The Psychology of Medicine. (同上, 1921)
12. Otto Kark, The Myth of the Birth of the Hero.

- (Nervous & Mental Disease Publishing Co., New York, 1926)
13. W. H. R. Rivers, *Instinct and the Unconscious*. (Combridge Press, 1922)
 14. B. Sidis & S. P. Goodhart, *Multiple Personality*. (Appleton, New York, 1919)
 15. W. S. Taylor, *Reading in Abnormal Psychology*. (同上, 1927)
 16. W. Trotter, *The Instincts of the Herd in Peace and War*. (Macmillan, London, 1916)
 17. W. A. White, *Outline of Psychiatry*. (Macmillan, New York, 1925)
 18. *The Unconscious, A Symposium by Watson, Koffka & Others, Edited by Dummer*. (New York, 1927)
 19. *The International Journal of Psychoanalysis*. (Bailière, Tindall and Cox, London)
 20. J. Rickwan, *Index Psychoanalyticus, 1893-1926*. (Hogarth Press, London, 1927)

附录三

序

高觉敷

本不善作序，从来也没有代人家作序，此次总算破例了。孟实先生著《变态心理学派别》，所以要我作序者，盖亦有故。他在学问上的兴趣是多方面的，对于文学、哲学、心理学、伦理学都感到无上的兴趣，而于文学及心理学尤甚。记得他赴英留学的第一年，还常写信来说自己很犹豫，究竟舍心理学而专研文学呢，或竟舍文学而专研心理学呢？亚理斯多德式的学者在现在是不可能的，于是孟实先生乃不得不有所舍。最近他已决定取文学而舍心理学，所以他说著了此书之后，将不再于心理学有所论列了。他以为我是他早年心理学方面的朋友，所以深承他的厚意，我便来作这一篇序。

孟实先生虽算是文学和心理学问的“跨党”分子，然而他在心理学上对国人的贡献，实超过于一般“象煞有介事”的专门家之上。譬如我们现在都知道弗洛伊德，但是介绍弗洛伊德的学说的，算是他第一个。我们现在已习闻“行为主义”，但是介绍“行为主义”的，也是他第一个。我们现在已屡有人谈起考夫卡和苛勒，但是评述完形派心理学的，又是他第一个。读者只须查阅《留英学报》、《东方杂志》及已停刊的《改造杂志》，便可证明孟

实先生在心理学方面的努力了。

由他看来，心理学在现在还是一种意见分歧，莫衷一是的学科。各派学者都很有理由攻击他人的主张，可都没有理由掩护自己的缺点。因为这个缘故，所以他在心理学上是徘徊的，怀疑的，不轻易表示态度的（可参看他的关于完形派心理学的论文，登《东方杂志》），也因为这个缘故，所以他对于心理学各派都予以相同的注意，不分厚薄。以“专家”自傲或自欺的学者，往往明于一家之说而昧于他家之说。所以先必有孟实先生的不偏不倚的态度，然后才够得上著《变态心理学派别》。此书对于变态心理学各派，可算是列举无余。虽说是漏脱 Dr. Rivers 和 McDougall，然而有了 Morton Prince 也就可以作他们的代表了。

我虽于心理学上主张“左倾”，然而对于孟实先生不偏不倚的态度，却也表示十二分赞成。这几年来，颇想能著一本《心理学派别》或类似的书，以便初学，可是惭愧的很，因忙于他种无聊的编辑的事，到现在还未曾动笔。读了孟实先生的书，因并用以自勸。是为序。

1929年5月24日序于杭州医院内

文艺心理学

作者自白

这是一部研究文艺理论的书籍。我对于它的名称，曾费一番踌躇。它可以叫做《美学》，因为它所讨论的问题通常都属于美学范围。美学是从哲学分支出来的，以往的美学家大半心中先存有一种哲学系统，以它为根据，演绎出一些美学原理来。本书所采的是另一种方法。它丢开一切哲学的成见，把文艺的创造和欣赏当作心理的事实去研究，从事实中归纳得一些可适用于文艺批评的原理。它的对象是文艺的创造和欣赏，它的观点大致是心理学的，所以我不用《美学》的名目，把它叫做《文艺心理学》。这两个名称在现代都有人用过，分别也并不很大，我们可以说，“文艺心理学”是从心理学观点研究出来的“美学”。

这部书还是我在外国当学生时代写成的。原来预备早发表，所以朱佩弦先生的序还是一九三二年在伦敦写成的。后来自己觉得有些地方还待修改，一搁就搁下了四年。在这四年中我拿它做讲义在清华大学讲过一年，今年又在北京大学的《诗论》课程里择要讲了一遍。每次讲演，我都把原稿更改过一次。只就分量说，现在付印的稿子较四年前请朱佩弦先生看过的原稿已超过三分之一。第六、七、八、十、十一诸章都完全是新添的。

在这新添的五章中，我对于美学的意见和四年前写初稿时的相比，经过一个很重要的变迁。从前，我受从康德到克罗齐一线

相传的形式派美学的束缚，以为美感经验纯粹地是形象的直觉，在聚精会神中我们观赏一个孤立绝缘的意象，不旁迁他涉，所以抽象的思考、联想、道德观念等等都是美感范围以外的事。现在，我觉察人生是有机体；科学的、伦理的和美感的种种活动在理论上虽可分辨，在事实上却不可分割开来，使彼此互相绝缘。因此，我根本反对克罗齐派形式美学所根据的机械观，和所用的抽象的分析法。这种态度的变迁我在第十一章——《克罗齐派美学的批评》——里说得很清楚。我两次更改初稿，都以这个怀疑形式派的态度去纠正从前尾随形式派所发的议论。我对于形式派美学并不敢说推倒，它所肯定的原理有许多是不可磨灭的。它的毛病在太偏，我对于它的贡献只是一种“补苴罅漏”。做学问持成见最误事。有意要调和折衷，和有意要偏，同样地是持成见。我本来不是有意要调和折衷，但是终于走到调和折衷的路上去，这也许是我过于谨慎，不敢轻信片面学说和片面事实的结果。

现在一般人对于研究文艺理论，似乎还存有一种不应有的轻视。创作者说：“我没有你那些文艺理论，还是能创作；你有了那些文艺理论，还是不能创作。”欣赏者说：“文艺的美妙和神秘是不能用科学方法分析的，你把它加以科学方法的分析，结果是使‘七宝楼台，拆碎不成片段。’”这些话固然都“持之有故，言之成理”，但是研究文艺理论者并不必因此而消灭他的生存权。他可以作如下的辩护：

一切事物都有研究的价值。科学并不把世间事物划为“应研究的”和“不应研究的”两种。除非是自甘愚昧，除非是强旁人跟着他自甘愚昧，文艺创作者和欣赏者没有理由菲薄旁人对于文艺作科学的活动，这就是说，根据创作和欣赏的事实，寻求关于文艺的原理。

一个人研究一种学问，原因不外两种：一种是那种学问对于他有直接的实用，象儿童心理学对于教育家；一种是它虽没有直接的实用，而它的问题却易引起好奇心，人要研究它，好比小孩子们要钻进迷径里去寻出路，只因为这事本身有趣。关于文艺理论的研究，我们纵退一步承认它对于创作和欣赏无实用，也不能就因此把它一笔勾销。它既有问题，就能刺激好奇心，就能引起研究的兴趣。

何况文艺理论的研究，对于创作和欣赏并非毫无实用哩！先就创作说，“眼高”固然有“手低”的，“眼低”而“手高”的似乎并不多见。文艺到现代大致已离开“自然流露”而进到“有意刻划”的阶段，这就是说，它已经变成有“自意识”的活动了。每个艺术家迟早都不免要思量到内容与形式、艺术与人生、写意与写实种种问题上去。他个人在实际经验中所体验得来的，象达·芬奇的《画论》、歌德和爱克曼的《谈话录》、罗丹的《艺术论》、福楼拜的《书信集》之类，固然十分可宝贵；但是每个艺术家不一定都有功夫和兴趣，尤其不一定都有冷静的分析力，去作理论的建设。如果他稍稍留心治文艺理论者所得的结果，也许对于平常自己所思量的问题不至持偏狭的甚至于错误的见解。在文艺方面，错误的见解流弊之大，并不亚于低劣的手腕。

说到欣赏，文艺理论的研究简直是不可少的。既云欣赏，就不能不明白“价值”的标准和艺术的本质。如果你没有决定怎样才是美，你就没有理由说这幅画比那幅画美；如果你没有明白艺术的本质，你就没有理由说这件作品是艺术，那件作品不是艺术。世间固然也有许多不研究美学而批评文艺的人们，但是他们好象水手说天文，看护妇说医药，全凭粗疏的经验，没有严密的有系统的学理做根据。我并不敢忽视粗疏的经验，但是我敢说它不够

用，而且有时还误事。

趁这个机会，我不妨略说个人的经验。从前我决没有梦想到我有一天会走到美学的路上去。我前后在几个大学里做过十四年的学生，学过许多不相干的功课，解剖过鲨鱼，制造过染色切片，读过建筑史，学过符号名学，用过熏烟鼓和电气反应表测验心理反应，可是我从来没有上过一次美学课。我原来的兴趣中心第一是文学，其次是心理学，第三是哲学。因为欢喜文学，我被逼到研究批评的标准、艺术与人生、艺术与自然、内容与形式、语文与思想诸问题；因为欢喜心理学，我被逼到研究想象与情感的关系、创造和欣赏的心理活动以及趣味上的个别的差异；因为欢喜哲学，我被逼到研究康德、黑格尔和克罗齐诸人讨论美学的著作。这么一来，美学便成为我所欢喜的几种学问的联络线索了。我现在相信：研究文学、艺术、心理学和哲学的人们如果忽略美学，那是一个很大的欠缺。

本书附载《近代实验美学》三篇，略述近代心理学家作美学实验所走的路径、所用的方法和所得的结果。这些都是枯燥的事实，但是我相信科学家最重要的训练是学会看重枯燥的事实，和在枯燥的事实中寻出趣味，所以这三篇对于文艺心理学者或许不无裨补。

本书泛论文艺，我另外写了一部《诗论》，应用本书的基本原理去讨论诗的问题，同时，对于中国诗作一种学理的研究。

这部书的完成靠许多朋友的帮助。第一是朱佩弦先生，他在欧洲旅途匆忙中替我仔细看过原稿，做了序，还给我许多谨慎的批评。第六章《美感与联想》就是因为他对于原稿不满意而改作的。其次是夏丏尊先生，他在这个书业不景气的年头，让这部比较专门的书有出版的机会。最后是内子今吾，她在本书起稿时给

我许多鼓励，稿成后又辛辛苦苦地一再校正错误。趁这个机会，我向他们表示感谢。

1936年春天在北平

再 版 附 记

这部书印行之后，承许多读者给以好评，有些学校哲学系和艺术系专修科已采用它为课本。这些鼓励引起我让它出再版的意思。第一版中有错字二十余，已承北京大学同学刘禹昌君替我勘正。常风君劝我加上一个参考书目录，使有志作进一步研究的人们有途径可寻。我原有一个很详细的书目，怕它占篇幅太多，所以没有付印。读者既然觉得这是本书的一个缺陷，我所以趁再版的机会设法来弥补它。现在附加的书目力求简要，因为书开得太多了，徒眩读者的心目，反而阻碍进一步研究的企图。

1937年2月北平慈慧殿

第一章 美感经验的分析(一): 形象的直觉

近代美学所侧重的问题是：“在美感经验中我们的心理活动是什么样？”至于一般人所喜欢问的“什么样的事物才能算是美”的问题还在其次。这第二个问题也并非不重要，不过要解决它，必先解决第一个问题，因为事物能引起美感经验才能算是美，我们必先知道怎样的经验是美感的，然后才能决定怎样的事物所引起的经验是美感的。

什么叫做美感经验呢？这就是我们在欣赏自然美或艺术美时的心理活动。比如在风和日暖的时节，眼前尽是娇红嫩绿，你对着这灿烂浓郁的世界，心旷神怡，忘怀一切，时而觉得某一株花在向阳带笑，时而注意到某一个鸟的歌声特别清脆，心中恍然如有所悟。有时夕阳还未西下，你躺在海滨一个崖石上，看着海面上金黄色的落晖被微风荡漾成无数细鳞，在那里悠悠蠕动。对面的青山在蜿蜒起伏，仿佛也和你一样在领略晚兴。一阵凉风掠过，才把你猛然从梦境惊醒。“万物静观皆自得，四时佳兴与人同。”你只要有闲功夫，竹韵、松涛、虫声、鸟语、无垠的沙漠、飘忽的雷电风雨，甚至于断垣破屋，本来呆板的静物，都能变成赏心悦目的对象。不仅是自然造化，人的工作也可发生同样的快感。

有时你镇日为俗事奔走，偶然间偷得一刻余闲，翻翻名画家的册页，或是在案头抽出一卷诗、一部小说或是一本戏曲来消遣，一转眼间你就跟着作者到另一世界里去。你陪着王维领略“兴阑啼鸟散，坐久落花多”的滋味。武松过冈杀虎时，你提心吊胆地挂念他的结局；他成功了，你也和他感到同样的快慰。秦舞阳见着秦始皇变色时，你心里和荆轲一样焦急；秦始皇绕柱而走时，你心里又和他一样失望。人世的悲欢得失都是一场热闹戏。

这些境界，或得诸自然，或来自艺术，种类千差万别，都是“美感经验”。美学的最大任务就在分析这种美感经验。要知道近代美学对于此种分析所得的结论，我们不能不把美学和哲学的渊源指点出来。

美学是从哲学分支出来的。从休谟(Hume 1711-1776)、康德(Kant 1724-1804)一直到现在，近代哲学都偏重知识论。知识论的根本问题就是：我们如何知道宇宙事物的存在？这个问题引起近代哲学家特别注意以心知物时的心理活动。比如说我们知道这张桌子，“知”的方式是否只有一种呢？据近代哲学家的分析，对于同一事物，我们可以用三种不同的“知”的方式去知它。最简单最原始的“知”是直觉(intuition)，其次是知觉(perception)，最后是概念(conception)。拿桌子为例来说。假如一个初出世的小孩子第一次睁眼去看世界，就看到这张桌子，他不能算是没有“知”它。不过他所知道的和成人所知道的绝不相同。桌子对于他只是一种很混沌的形象(form)，不能有什么意义(meaning)，因为它不能唤起任何由经验得来的联想。这种见形象而不见意义的“知”就是“直觉”。假如这个小孩子在看到桌子时同时看到他的父亲伏在桌上写字，或是听到人提起“桌子”的名称，到第二次他看见这张桌子时，他就会联想到他的父亲写字或是

“桌子”这个名称，桌子对于他于是就有意义了，它是与父亲写字和“桌子”字音有关系的東西。这种由形象而知意义的知就是通常所谓“知觉”。在知觉的阶段，意义不能离开形象，知的对象还是具体的个别的事物。假如这个小孩子逐渐长大，看到的桌子逐渐多，其中有圆的，有方的，有黄色的，有黑色的，有木制的，有石制的，有供写字用的，有供开饭用的，形形色色不同，但是因为同具桌子所必有的要素，它们统叫做“桌子”。此时小孩子不免常把一切桌子所同具的要素悬在心目中想，这就是说，离开个别的桌子的形象而抽象地想到桌子的意义。做到这一步，他对于桌子就算是有一个“概念”了。概念就是超形象而知意义的知，它是经验的总结帐，知的成熟，科学的基础。

在理论上，这三种知的发展过程，直觉先于知觉，知觉先于概念。但是在实际经验中它们常不易分开。知觉决不能离直觉而存在，因为我们必先觉到一件事物的形象，然后才能知道它的意义。概念也决不能离知觉而存在，因为对于全体属性的知必须根据对于个别事例的知。反过来说，知觉也不能离概念而存在，因为知觉是根据以往经验去解释目前事实，而以往经验大半取概念的形式存在心中。比如说“这是一张桌子”时，我们是在知觉桌子，同时也是在用概念，因为“桌子”是全类事物的共名，就是一个概念。因此近代哲学家常否认知觉和概念可分割开来。现代意大利美学家克罗齐(Croce)在他的《美学》里开章明义就说：“知识有两种，一是直觉的(intuitive)，一是名理的(logical)。”他所谓“名理的知识”就兼指知觉与概念。

据以上的分析，知的方式根本只有两种：直觉的和名理的。这个分别极重要，我们必先明白这个分别然后才能谈美感经验的特征。象克罗齐所说的，直觉的知识是“对于个别事物的知识”

(knowledge of individual things), 名理的知识是“对于诸个别事物中的关系的知识”(knowledge of the relations between them)。一切名理的知识都可以归纳到“A为B”的公式。比如说“这是一张桌子”, “玫瑰是一种花”, “直线是两点之间最短的距离”。这个“A为B”公式中B必定是一个概念, 认识“A为B”就是知觉A, 就是把一个事物“A”归纳到一个概念“B”里去。看见A而不能说它是某某, 就是对于A没有名理的或科学的知识。就名理的知识而言, A自身无意义, 它必须因与B有关系而得意义。我们在寻常知觉或思考中, 决不能在A本身上站住, 必须把A当着一个踏脚石, 跳到与A有关系的事物上去。直觉的知识则不然。我们直觉A时, 就把全副心神注在A本身上面, 不旁迁他涉, 不管它为某某。A在心中只是一个无沾无碍的独立自足的意象(image)。A如果代表玫瑰, 它在心中就只是一朵玫瑰的图形。如果联想到“玫瑰是木本花”, 就失其为直觉了。这种独立自足的意象或图形就是我们所说的“形象”。

直觉与名理的知识有别, 如上所述。从康德以来, 哲学家大半把研究名理的一部分哲学划为名学和知识论, 把研究直觉的一部分划为美学。严格地说, 美学还是一种知识论。“美学”在西文原为aesthetic, 这个名词译为“美学”还不如译为“直觉学”, 因为中文“美”字是指事物的一种特质, 而aesthetic在西文中是指心知物的一种最单纯最原始的活动, 其意义与intuitive极相近。本书为便利了解起见, 仍沿用“美学”这个译名, 不过读者须先明白本书所谓“美感的”, 和“直觉的”意义相近。“美感的经验”就是直觉的经验, 直觉的对象是上文所说的“形象”, 所以“美感经验”可以说是“形象的直觉”。这个定义已隐寓在aesthetic这个名词里面。它是从康德以来美学家所公认的一条基本

原则，我们现在把它详加解说。

就上文所引的美感经验实例看，无论是艺术或是自然，如果一件事物叫你觉得美，它一定能在你心眼中现出一种具体的境界，或是一幅新鲜的图画，而这种境界或图画必定在霎时中霸占住你的意识全部，使你聚精会神地观赏它，领略它，以至于把它以外一切事物都暂时忘去。这种经验就是形象的直觉。形象是直觉的对象，属于物；直觉是心知物的活动，属于我。在美感经验中心所以接物者只是直觉，物所以呈现于心者只是形象。心知物的活动除直觉以外，我们前已说过，还有知觉和概念。物可以呈现于心者除形象以外，还有许多与它相关的事项，如实质、成因、效用、价值等等。在美感经验中，心所以接物者只是直觉而不是知觉和概念；物所以呈现于心者是它的形象本身，而不是与它有关系的事项，如实质、成因、效用、价值等等意义。

这番话很抽象，现在举一个实例来说明。比如说你在看一棵梅花。同是一棵梅花，可以引起三种不同的态度。看到梅花，你就想到它的名称，在植物分类学中属于某一门某一类，它的形状有哪些特征，它的生长需要哪些条件，经过哪些阶段，这里你所取的是科学的态度。其次，看到梅花，你就想起它有什么实用，值多少钱，想拿它来做买卖或是赠送亲友，这里你所取的是实用的态度。科学的态度只注重梅花的实质、特征和成因，除开实质、特征和成因，梅花对于科学家便无意义。实用的态度只注重梅花的效用，除开效用，梅花对于实用人便无意义。但是梅花除了实质、特征、成因、效用等等以外，是否还有什么呢？换句话说，假如你不认识梅花，对于它没有丝毫的知识，不知道它的名称、特征、效用等等，你能否还看见什么呢？你当然还可以看见叫做“梅花”的那么一种东西在那里，这就是说，你还可以看见梅花

本来的形象。在实际上我们认识梅花太熟了，知道它和其他事物的关系太多了，一看见它就不免引起许多关于它的联想，就想到它的实质、特征、效用等等，以至于把它的本来形象都完全忘掉或忽略过去了。通常我们对于一件事物，经验愈多，知识愈丰富，联想也就愈复杂，如果要丢开它的一切关系和意义，也就愈困难。老子说：“为学日益，为道日损。”这句话很可以应用到美感经验上去。学是经验知识，道是直觉形象本身的可能性。对于一件事物所知的愈多，愈不易专注在它的形象本身，愈难直觉它，愈难引起真正纯粹的美感。美感的态度就是损学而益道的态度。比如见到梅花，把它和其他事物的关系一刀截断，把它的联想和意义一齐忘去，使它只剩一个赤裸裸的孤立绝缘的形象存在那里，无所为而为地去观照它，赏玩它，这就是美感的态度了。在科学态度中，梅花因与其他事物有关系而得意义；在实用态度中，梅花因其可效用于人而生价值。在美感态度中它除去与其他事物有关系以及可效用于人两点之外，自有意义，自有价值，梅花对于科学家和实用人都倚赖旁的事物而得价值，所以它的价值是“外在的”(extrinsic)，对于审美者则独立自足，别无倚赖，所以它的价值是“内在的”(intrinsic)。

从心理学观点看，刺激、知觉、反应三者是一气贯串的。刺激是知觉的成因，知觉是反应动作的预备，一般知觉都含有实用性。宇宙中事事物物本来都很零乱复杂。从微生物的观点看，世界只是一团混沌，除了某者为营养、某者为灾害一个分别之外，它不觉得四围事物别有什么精微的意义。如果生物全象微生物那样简单，许多分别都决不会存在。人体组织较复杂，需要较多，适应环境的方法也较周详。为便利实用起见，人逐渐根据经验把四围的事物分类立名，说天天吃的东西叫做“饭”，天天穿的东

西叫做“衣”，某种感觉叫做“红”，某种形体叫做“大”，于是事物才有所谓“意义”。“意义”本来大半都起于实用。在许多人看，衣服除了是穿的，饭除了是吃的以外，就别无意义。所谓“知觉”就是感官接触某种事物时，心里明白它的意义。明白它的意义，其实就是明白它的效用。一旦明白了它的效用，就可以对它起适用的反应动作。

就这种意义说，一般动物都可以说是具有“知觉”。猫见着鼠，知道它是可吃的；鼠见着猫，知道它是吃鼠的；于是一个追捕，一个逃遁。人对于外物的态度也有若干类似，不过有一个重要的异点。动物知觉事物时立刻就依本能的冲动，发为反应动作。从刺激到知觉，从知觉到反应动作，都是直率仓皇的，中间不容有片刻的停顿。人却有反省的本领。所谓反省，就是把所知觉的事物悬在心眼里，当作一幅图画来观照。人能反省，所以能镇压住本能的冲动，在从知觉到反应的悬崖上勒缰驻马，去玩索心所知的物和物所感的心。这副反省的本领是人类文化的发轫点，科学、哲学、宗教、艺术、政治等等都是从这副本领出来的。这副反省的本领用之于实用方面则为“谋定而后动”，用之于科学方面则为冷静的思考，用之于美感的方面则为康德所说的“无所为而为的观赏”(disinterested contemplation)。

在美感的态度中，我们也是在从知觉到反应动作的悬崖上勒缰驻马，把事物摆在心目中当作一幅图画去玩索。不过审美者的目的不象实用人，不去盘问效用，所以心中没有意志和欲念；也不象科学家，不去寻求事物的关系条理，所以心中没有概念和思考。他只是在观赏事物的形象。惟其偏重形象，所以不管事物是否实在，美感的境界往往是梦境，是幻境。把流云看成白衣苍狗，就科学的态度说，为错觉；就实用的态度说，为妄诞荒唐；而就

美感的态度说，则不失其为形象的直觉。

美感经验是一种极端的聚精会神的心理状态。全部精神都聚会在一个对象上面，所以该意象就成为一个独立自足的世界，这个道理德国心理学家闵斯特堡(Münsterberg)在他的《艺术教育原理》里发挥得最透辟，现在引一段来印证：

如果你想知道事物本身，只有一个方法，你必须把那件事物和其他一切事物分开，使你的意识完全为这一个单独的感觉所占住，不留丝毫余地让其他事物可以同时站在它的旁边。如果你能做到这步，结果是无可疑的：就事物说，那是完全孤立；就自我说，那是完全安息在该事物上面，这就是对于该事物完全心满意足，总之，就是美的欣赏。

有人说，“艺术要摆脱一切然后才能获得一切”。艺术所摆脱的是日常繁复错杂的实用世界，它所获得的是单纯的意象世界。意象世界尽管是实用世界的回光返照，却没有实用世界的牵绊，它是独立自足，别无依赖的。比如一个画家在聚精会神地欣赏一棵古松，那棵古松对于他便成为一个独立自足的世界。在观赏的一刹那中，他忘却这棵古松之外还另有一个世界。目前意象世界仿佛是一种梦境，如果另外世界的事物闯进意识中来，便不免使他从梦境中惊醒了。比如在观赏古松时，如果他猛然想到它可以避风息凉或是造桥架屋，这一念之动中他就搬了一回家，跑回到实用世界中去了。不但如此，在凝神观照时，古松的是非真假也被置于度外，心里决无暇想到图画中的古松和山上长的古松有虚实的分别。作为美感对象时，无论是画中的古松或是山上的古松，都只是一种完整而单纯的意象。真实虚伪的肯定或否认，如

“此松是实有的”，“此松是假想的”之类，仍属于名理的知识，它的对象是关系条理而不是形象本身。意象的孤立绝缘是美感经验的特征。在观赏的一刹那中，观赏者的意识只被一个完整而单纯的意象占住，微尘对于他便是大千；他忘记时光的飞驰，刹那对于他便是终古。

“用志不纷，乃凝于神。”美感经验就是凝神的境界。在凝神的境界中，我们不但忘去欣赏对象以外的世界，并且忘记我们自己的存在。纯粹的直觉中都没有自觉，自觉起于物与我的区分，忘记这种区分才能达到凝神的境界。我们在上文把美感经验中的我和物分开来说，只是为解释便当起见，其实美感经验的特征就在物我两忘，我们只有在注意不专一的时候，才能很鲜明地察觉我和物是两件事。如果心中只有一个意象，我们便不觉得我是我，物是物，把整个的心灵寄托在那个孤立绝缘的意象上，于是我和物便打成一气了。关于这一点，叔本华在他的《意志世界与意象世界》卷三里说过下面一段很透辟的话：

如果一个人凭心的力量，丢开寻常看待事物的方法，不受充足理由律(the law of sufficient reason)的控制去推求诸事物中的关系条理，——这种推求的最后目的总不免在效用于意志，——如果他能这样地不理睬事物的“何地”“何时”“何故”以及“何自来”(where, when, why, whence)，只专心观照“何”(what)的本身；如果他不让抽象的思考和理智的概念去盘踞意识，把全副精神专注在所觉物上面，把自己沉没在这所觉物里面，让全部意识之中只有对于风景、树林、山岳或是房屋之类的目前事物的恬静观照，使他自己“失落”在这事物里面，忘去他自己的个性和意志，

专过“纯粹自我”(pure subject)的生活，成为该事物的明镜，好象只有它在那里，并没有人在知觉它，好象他不把知觉者和所觉物分开，以至二者融为一体，全部意识和一个具体的图画(即意象——引者)恰相叠合；如果事物这样地和它本身以外的一切关系绝缘，而同时自我也和自己的意志绝缘——那么，所觉物便非某某物而是“意象”(idea)或亘古常存的形象，……而沉没在这所觉物之中的人也不复是某某人(因为他已把自己“失落”在这所觉物里面)而是一个无意志，无痛苦，无时间的纯粹的知识主宰 (pure subject of knowledge)了。

叔本华以为人生大患在有我，我的主宰为意志。人人都是他自己的意志的奴隶，有意志于是有追求挣扎，有追求挣扎于是有悲苦烦恼。在欣赏文艺时我们暂时忘去自我，摆脱意志的束缚，由意志世界移到意象世界，所以文艺对于人生是一种解脱。

物我两忘的结果是物我同一。观赏者在兴高采烈之际，无暇区别物我，于是我的生命和物的生命往复交流，在无意之中我以我的性格灌输到物，同时也把物的姿态吸收于我。比如观赏一棵古松，玩味到聚精会神的时候，我们常不知不觉地把自己心中的清风亮节的气概移注到松，同时又把松的苍劲的姿态吸收于我，于是古松俨然变成一个人，人也俨然变成一棵古松。总而言之，在美感经验中，我和物的界限完全消灭，我没入大自然，大自然也没入我，我和大自然打成一气，在一块生展，在一块震颤。

美感经验就是形象的直觉。这里所谓“形象”并非天生自在一成不变的，在那里让我们用直觉去领会它，象一块石头在地上让人一伸手即拾起似的。它是观赏者的性格和情趣的返照。观赏

者的性格和情趣随人随时随地不同，直觉所得的形象也因而千变万化。比如古松长在园里，看来虽似一件东西，所现的形象却随人随时随地而异。我眼中所见到的古松和你眼中所见到的不同，和另一个人所见到的又不同。所以那棵古松就呈现形象说，并不是一件唯一无二的固定的东西。我们各个人所直觉到的并不是一棵固定的古松，而是它所现的形象。这个形象一半是古松所呈现的，也有一半是观赏者本当时的性格和情趣而外射出去的。明白这层道理，我们就可以明白直觉与形象是相因为用的。我们在上文说“直觉属于我，形象属于物”，原是一种粗浅的说法。严格地说，直觉除形象之外别无所见，形象除直觉之外也别无其他心理活动可见出。有形象必有直觉，有直觉也必有形象。直觉是突然间心里见到一个形象或意象，其实就是创造，形象便是创造成的艺术。因此，我们说美感经验是形象的直觉，就无异于说它是艺术的创造。

作者补注 西文中的aesthetic，在我早期的论著中，都译作“美感”，后来改译为“审美”。后者较妥。丑，也属于审美范畴。本章谈到的“知识论”，即现在较通用的“认识论”。

1981年7月该校样时写

第二章 美感经验的分析(二): 心理的距离

一

美感起于形象的直觉，不带实用目的，既如前述，现在我们可以讨论从这个原理产生出来的一个很重要的学说。一般人站在实用世界里面，专心去满足实际生活的需要，忘记这个世界是可以当作一幅图画供人欣赏的。在美感经验中，我们所对付的也还是这个世界，不过自己跳脱实用的圈套，把世界摆在一种距离以外去看。阿尔卑斯山谷里的一条汽车路上风景极好，路旁插着一个标语牌劝告游人说：“慢慢走，欣赏啊！”一般人在这车如流水马如龙的世界里，都象阿尔卑斯山下的汽车，趁着平路拼命向前跑；不过也有些比较幸运的人们偶尔能听“慢慢走”的劝告，驻脚流连一会儿，来欣赏阿尔卑斯山的奇景。在这一驻脚之间，他应付阿尔卑斯山的态度就已完全变过，他原来只把它当作一个很好的开汽车兜风的地方，现在却把它推远一点当作一幅画来看。

英国心理学家布洛(Bullough)仔细研究过这个道理，推演了一条原则出来，叫做“心理的距离”(psychical distance)，这个

原则不仅把从前关于美感经验的学说都包括无余，而且对于文艺批评也寻出一个很适用的标准，我们现在把它详细介绍出来。

什么叫做“心理的距离”呢？我们最好举一个实例来说明。

比如说海上的雾。乘船的人们在海上遇着大雾，是一件最不愉快的事。呼吸不灵便，路程被耽搁，固不用说；听到若远若近的邻船的警钟，水手们手慌脚乱地走动，以及船上的乘客们的喧嚷，时时令人觉得仿佛有大难临头似的，尤其使人心焦气闷。船象不死不活地在驶行，茫无边际的世界中没有一块可以暂时避难的干土，一切都任不可知的命运去摆布，在这种情境中最有修养的人也只能做到镇定的程度。但是换一个观点来看，海雾却是一种绝美的景致。你暂且不去想到它耽误了程期，不去想到实际上的不舒畅和危险，你姑且聚精会神地去看它这种现象，看这幅轻烟似的薄纱，笼罩着这平谧如镜的海水，许多远山和飞鸟被它盖上一层面网，都现出梦境的依稀隐约，它把天和海联成一气，你仿佛伸一只手就可握住在天上浮游的仙子。你的四围全是广阔、沉寂、秘奥和雄伟，你见不到人世的鸡犬和烟火，你究竟在人间还是在天上，也有些犹豫不易决定。这不是一种极愉快的经验么？

这两种经验的分别完全起于观点的不同。在前一种经验中，海雾是实用世界中的一片段，它和你的知觉、情感、希望以及一切实际生活需要都连瓜带葛地固结在一块，成了你的工具或是你的障碍。你的全部实际生活逼得你不得不畏危险，逼得你不得不求平安，所以你不得不讨厌这耽误程期带危险性的海雾。换句话说，你和海雾的关系太密切了，距离太接近了，所以不能用“处之泰然”的态度去欣赏它。在后一种经验中，你把海雾摆在实用世界以外去看，使它和你的实际生活中间存有一种适当的“距离”，

所以你能不为忧患休戚的念头所扰，一味用客观的态度去欣赏它。这就是美感的态度。

二

“距离”含有消极的和积极的两方面。就消极的方面说，它抛开实际的目的和需要；就积极的方面说，它着重形象的观赏。它把我和物的关系由实用的变为欣赏的。就我说，距离是“超脱”；就物说，距离是“孤立”。从前人称赞诗人往往说他“潇洒出尘”，说他“超然物表”，说他“脱尽人间烟火气”，这都是说他能将事物摆在某种“距离”以外去看。反过来说，“形为物役”，“凝滞于物”，“名缰利锁”，都是说把事物的利害看得太“切身”，不能在我和物中间留出“距离”来。

人们迫于生存竞争的需要，通常都把全副精力费于饮食男女的营求，这丰富华严的世界除了可效用于生活需要之外，便无其他意义，所以美感上的“距离”往往极难维持。一个海边农夫当别人称赞他的门前海景美时，常会羞涩地转过身来指着屋后的菜园说：“门前虽然没有什么可看的，屋后这一园菜却还不差。”我们大多数人谁不象这位海边农夫呢？一看到瓜果就想到它是可以摘来吃的，一看到瀑布就想到它的水力可以利用来发电，一看到图画或雕刻就估算它值多少钱，一看到美人就起占有的冲动。一般事物对于我们都有一种“常态”，所谓“常态”就是糖是甜的，屋子是居住的，女人是生孩子的之类的意义，都是在实用经验中积累的。这种“常态”完全占住我们的意识，我们对于“常态”以外的形象便视而不见，听而不闻。经验日益丰富，视野也就日益窄隘，所以有人说，我们对于某种事物见的次数愈多，所

见到的也就愈少。

但是偶然之间，我们也间或能象叔本华所说的，“丢开寻常看待事物的方法”，见出事物的不平常的一面，于是天天遇见的、素以为平淡无奇的东西，例如破墙角伸出来的一枝花，或是林间一片阴影，便陡然现出奇姿异彩，使我们惊讶它的美妙。这种陡然的发现常象一种“灵感”或“天启”，其实不过是由于暂时脱离实用生活的约束，把事物摆在适当的“距离”之外去观赏罢了。我们在游历时最容易见出事物的美。东方人陡然站在西方的环境中，或是西方人陡然站在东方的环境中，都觉得面前事物光怪陆离，别有一种美妙的风味。这就因为那个新环境还没有变成实用的工具，一条街还没有使你一眼看到就想起银行在哪里，面包店在哪里，一棵不认得的树还没有使你知道它是结果的还是造屋的，所以你能够只观照它们的形象本身，这就是说，它们和你的欲念和希冀之中还存有一种适当的“距离”。池塘中园林的倒影往往比较实在的园林好看，也是因为存在“距离”的缘故。

艺术家和诗人的长处就在能够把事物摆在某种“距离”以外去看。他们看一条街只是一条街，不是到某银行或是某商店去的指路标；看一棵树只是一棵树，不是结果实的或是架屋造桥的材料。在艺术家的心目中，这个世界只是许多颜色、许多线形和许多声音所纵横组合而成的形象。我们一般人和科学家替这个世界寻出许多分别，定出许多名称，立出许多意义，来做实用生活的指导。艺术家们把这些分别、这些名称和这些意义都忽略过去，专以情趣为标准，重新把这个世界的颜色、形状和声音组合出条理来，另成一种较可满意的世界。他们把事物的价值完全换过，极平常的事物经过他们的意匠经营，可以变成很美的印象。莫奈(Monet)、凡·高(Van Gogh)诸大画家往往在一张椅子或是一

只苹果中，表现出一个情趣深永的世界来。我们通常以为我们自己所见到的世界才是真实的，而艺术家所见到的仅为幻象。其实究竟哪一个才是真实，哪一个为幻象呢？一条路还是自有本来面目，还是只是到某银行或某商店去的指路标呢？这个世界还是有内在的价值，还是只是人的工具和障碍呢？

三

就超脱目前实用的效果说，科学家也和艺术家一样能维持“距离”。科学家的态度纯是客观的，他的兴趣纯是理论的。所谓“客观的态度”就是把自己的成见和情感丢开，从“理论的”角度来看待事物。但是艺术家的“超脱”和科学家的“超脱”并不相同。科学家须超脱到“不切身的”(impersonal)地步。艺术家一方面要超脱，一方面和事物仍存有“切身的”关系。科学是一种最不切身的(就是说最重客观的)活动；艺术却是一种最切身的(就是说最重主观的)活动。我们在上章已经说过，观赏美的形象时须“失落自我”，何以现在又说艺术是最“切身的”活动呢？这两句话不但不冲突，而且归根到底还只是一句话，就是说，艺术不能脱离情感。情感是“切身的”，在美感经验中，情感专注在物的形象上面，所以我忘其为我。所谓“距离”是指我和物在实用观点上的隔绝，如果就美感观点说，我和物几相叠合，距离再接近不过了。

艺术是最切身的，是要能表现情感和激动情感的，所以观赏者对于所观赏的作品不能不了解。如果他完全不了解，便无从发生情感的共鸣，便无从欣赏。了解是以已知经验来诠释目前事实。如果对于某种事物完全没有经验，便不能完全了解它。庄子说：

“瞽者无以与乎文章之观，聋者无以与乎钟鼓之声。岂惟形骸有聋盲哉？夫知亦有之。”生来没有恋爱经验的人读恋爱小说，总不免隔雾看花，有些模糊隐约。反过来说，我们愈能拿自己的经验来印证作品，也就愈能了解它，欣赏它。我们每读到好诗文时，就惊讶作者“先得我心”，觉得非常快慰。亚理斯多德所以说艺术的快感起于认识，起于发现“那就是那个”的感觉。希腊雕刻家造神像时，还是以凡人为模型。但丁描写地狱，也还是拿我们的世界做蓝本。凡是艺术作品都是旧材料的新综合，惟其是旧材料，所以旁人可以了解；惟其是新综合，所以见出艺术家的创造，和实用世界有距离。比如“吹皱一池春水”一句词所用的字都是人人所认识的，“皱”和“春水”的景象也是人所常见的，不过把这六个字综合在一起却是冯延巳的新创。艺术能超脱实用目的，却不超脱经验。艺术家尽管自己不落到人情世故的圈套里，可是从来没有一个真正的大艺术家不了解人情世故，艺术尽管和实用世界隔着一种距离，可是从来也没有一个真正的大艺术作品不是人生的返照。观赏者的经验各各不同，了解的能力也不一致，艺术趣味的分歧也即由于此。

照这样看，在美感经验中，我们一方面要从实际生活中跳出来，一方面又不能脱尽实际生活；一方面要忘我，一方面又要拿我的经验来印证作品，这不显然是一种矛盾么？事实上确有这种矛盾，这就是布洛所说的“距离的矛盾”(the antinomy of distance)。创造和欣赏的成功与否，就看能否把“距离的矛盾”安排妥当，“距离”太远了，结果是不可了解，“距离”太近了，结果又不免让实用的动机压倒美感，“不即不离”是艺术的一个最好的理想。这个原理很重要，我们来把它详加研究。

莎士比亚写过一部关于夫妻猜疑的悲剧，叫做《奥瑟罗》

(Othello)。假如一个人素来疑心妻子不忠实，受过很大的痛苦，他到戏院里去看演这部戏，一定比寻常人较能了解奥瑟罗的境遇和情感。戏中情节愈和他自己的经验相符合，他的了解也就愈深刻。照理，他应该是一个最能欣赏这部悲剧的人，但是事实往往不然。这种暗射到切身经验的情节最容易使他想起自己和妻子处在类似的境遇，忘记目前只是一场戏，忘记去玩索剧中人物的行动，他不是在看戏而是在自伤身世了。他固然也觉到很强烈的情感，但是这种情感起于实际上的猜忌，不是起于欣赏戏的美。他不能在自己和戏剧之中维持一种适当的“距离”，所以戏剧对于他由艺术品一变而为拨动猜忌的导火线。如果他能够维持“距离”，把剧中情节完全当作一幅画看，虽然拿自己的经验来了解它，却不因此触动自己的心事，借他人的酒来泄自己的闷，那么，以他来欣赏《奥瑟罗》，实在比寻常人较占便宜，因为他能了解寻常人所不能了解的纤微奥妙。不过在猜忌中看猜忌戏，不回头把自己的戏在心中复演一遍，却不是一件易事。《奥瑟罗》对于猜疑妻子的丈夫“距离”实在太近了。艺术的理想是距离近而却不至于消灭。距离近则观赏者容易了解，距离不消灭则美感不为实际的欲念和情感所压倒。

欣赏者对于所欣赏事物的态度通常分为“旁观者”和“分享者”两类，“旁观者”置身局外，“分享者”设身局中(详见第三章)，分享者往往容易失去我和物中应有的距离。一个观剧者看见演曹操的戏，看到曹操的那副老奸巨猾的样子，不觉义愤填胸，提起刀走上台去把那位扮演曹操的角色杀了。一般人看戏虽不至于此，却也常不知不觉地把戏中情节看成真实的。有一个演员演一个穷发明家，发明的的工作快要完成时，炉中火熄了，没有钱去买柴炭，大有功亏一篑的趋势，观众中有一个人郑重其事地捧一

块钱去送他，向他说：“拿这块钱买炭去罢！”在一般演戏者看，扮演到使观众忘其为戏时，技艺已算到家了，但是观众在忘其为戏时便已失去美感的态度，象上文杀曹操和送钱买炭的人都是由美感的世界回到实用的世界里去了。看戏到兴酣采烈之际鼓掌叫好，一方面虽是表示能欣赏，同时却也已离开欣赏的态度而回到实用的态度。这都是“距离”的消失。

四

不但在欣赏方面有这种“距离的矛盾”，在创造方面也是如此。从一方面说，作者如果把自己的最切身的情感描写出来，他的作品就不至于空疏不近情理。但是从另一方面说，他在描写时却不能同时在这情感中过活，他一定要把它加以客观化，使它成为一种意象，他自己对于这情感一定要变成一个站在客位的观赏者，换一句话说，他一定要在自己和这情感之中辟出一个“距离”来。法国心理学家德拉库瓦(Delacroix)在他的《艺术心理学》里说：

感受和表现完全是两件事。纯粹的情感，刚从实际生活出炉的赤热的情感，在表现于符号、语言、声音或形象之先，都须经过一番返照。雷奴维埃(Renouvier)以为艺术家须先站在客位来观照自己，然后才可以把自己描摹出来，表现出来，这是很精当的话。艺术家如果要描写自己切身的情感，须先把它外射出来，他须变成一个自己的模仿者。托马斯·曼(Thomas Mann)说：“生糙的热烈的情感向来是很平凡的不中用的……强烈的情感并无艺术的意味。艺术家一旦还

到人的地位来在情感中过活时，就失其为艺术家了。”

艺术家之所以为艺术家，不仅在能感受情绪，而尤在能把所感受的情绪表现出来；他能够表现情绪，就由于能把切身的情绪摆在某种“距离”以外去观照。所以通常所谓“主观的”、“写自传的”艺术家实在还是客观的。我们普通人也常感到强烈的悲喜，常常告诉人说：“我可惜不是文学家，不然，我的经验可以写成一部极好的小说。”我们何以有情感而不能表现于艺术作品呢？这就由于不能在自己和自己的情感中留出“距离”来，不能站在客观的地位去观照自己的生活。凡艺术家都须从切身的利害跳出来，把它当作一幅画或是一幕戏来优游赏玩。这本来要有很高的修养才能办到。

五

懂得“距离”的道理，文艺上许多问题就可以迎刃而解了。

在近代文艺思想上，形式和内容的冲突是很剧烈的。一方面我们有浪漫运动所遗传下来的“为艺术而艺术”的口号。这个口号的涵义甚多，最重要的就是侧重形式而看轻内容，以为美仅在形式，而内容的好坏则无关紧要。另一方面我们又有弗洛伊德(Freud)派心理学者的文艺为欲望升华说，依这一说，文艺能感动人，就因为它能使潜意识中的欲望得到化装的满足。文艺既与欲望有关，就不能不与内容有关，假如许多作品之中如果不含有满足性欲“情意综”(complexes)的材料，它们的势力就决不至有那样广大。这两说都很言之成理，究竟谁是谁非呢？根据“距离”的原则说，它们都各走极端，艺术不能专为形式，却也不能

只是欲望的满足。艺术是“切身的”，表现情感的，所以不能完全和人生绝缘。偏重形式的艺术总不免和人生“距离”得太远，不能引起观赏者的兴趣。但是美感经验的特点在“无所为而为地观赏形象”。无论是创造或是欣赏，我们都不能同时在所表现的情感中过活，一定要站在客位把这种情感当作一幅图画去观赏。如果作者写性欲小说，读者看性欲小说，都是为着满足自己的性欲，那就和为着饿去吃饭，为着冷去穿衣一样，只是实用的活动而不能算是美感经验了。艺术的内容尽管有关性欲，可是我们在创造或欣赏的那一顷刻中，却不能同时在受性欲冲动的驱遣，要在客位把它当作形象看。弗洛伊德派的错处在把艺术和本能情感的“距离”缩得太小。

六

在近代文艺运动中写实主义和理想主义的争执也颇激烈。写实主义偏重模仿自然，要在实际生活中寻材料，用客观的方法表现出来。它最忌讳参杂主观的情感和想象。理想主义以为艺术和自然是相对的；它是人为的，创造的，虽拿自然做材料，却须凭主观的情感和想象加以选择配合；艺术要把自然加以理想化，不能象照相那样呆板。我们既明白“距离”的原则，这两派的争执也就不难解决了。艺术是一种精神的活动，要拿人的力量来弥补自然的缺陷，要替人生造出一个避风息凉的处所。它和实际人生之中应该有一种“距离”。主观的经验须经过客观化而成意象，才可表现于艺术。至于经验的选择也不免有意地或无意地受情感和想象的支配。所以严格地说，凡是艺术都必带有几许理想性，都必是反对极端的写实主义的。极端的写实主义在理论上很难成

立。写实者也还是人而不是照相机，既然是人就无法把情感和想象完全丢开。所以写实主义根本不免带有若干理想主义。一般写实派作者的弊病在把“距离”摆得太近，甚至于完全失去“距离”。比如戏剧家把目前群众正闹得很热烈的问题做题材，来编一部剧本，他也许因此博得很大的欢迎，但是群众的浓厚的趣味是以目前问题为主而不是以剧本为主，他们的活动仍然是实用的而不是美感的。作者在实际生活中虽是得到一场胜利，而在艺术上却不一定是成功。

我们天天看得见的事物比较难以引起美感，就因为它和我们的“距离”太近，所带的实用的牵绊太多。比如一幅写实派的描写巫峡或是西湖的画，在没有见过巫峡或西湖的人们看，总带有若干美的意味，但是在西湖或巫峡的本地人看，它的趣味就不免比较淡薄些。这就因为距离的远近不同。写实派的作品通常都把“距离”摆得太近，容易引起关于实际生活的联想，以至扰乱美感，但是这种作品未始不可以被人看成理想的。同是一个作品，在熟悉内容的人看是写实的，在未曾经过其中情节的人看却是理想的；在拘泥实际的人看是写实的，在能超脱的人看则可以变成理想的。一般人常从道德的观点批评艺术家，说某人的作品淫秽，某人的作品伤风败俗，其实真正艺术家偶尔用淫秽的材料时，往往并不想到它在实际上是否淫秽，只把它当作一幅画看。一般人看到淫秽的形象便想到淫秽的事实，拨动淫秽的念头，就由于不能在艺术品和实际生活之中保存应有的“距离”。

写实派的弊病在“距离”不及，理想派的弊病则在“距离”太过。纯任理想而藐视现实，结果往往不是空疏，就是荒渺无稽，使人无法了解，所以不能引起兴趣，打动情感。理想主义的最普遍的毛病是普泛化(*generalisation*)和抽象化(*abstraction*)。关

于这两种写法，布洛曾经说过一段很精当的话：

普泛化和抽象化的作品缺点在应用的范围太空泛，不能引起人们的切身的情趣；它太少个别事物的具体性，应用到一切人都没有什么差别。它想取悦于一切人，结果却是不能取悦于任何人。欧几里得几何学中的公理不属于任何人，就因为一切人都要承认它是真的。象爱国、友谊、爱情、希望、生和死一类的普泛的概念对于张三、李四和对于我都是一般的痛痒。我或则不能感到它们和我有什么切身的关系，或则虽然能够感到切身的关系，它们又很明显地具体地变成我的爱国、我的友谊、我的爱情、我的希望、我的生和死。一个公理或是一个普遍的理想，因为是从普泛化来的，对于我的“距离”太远了，使我完全不能具体地领略它；倘若我能够具体地领略它，我又落到实际生活里去，它和我的“距离”又太近了，因此，理想派艺术的弊病就在它的距离本来太过，在应用到各个人身上去时又嫌不及。

七

理想主义和写实主义对于“距离”一个是太过，一个是不及。凡是艺术都要有几分近情理，却也都要有几分不近情理。它要有几分近情理，“距离”才不至于过远，才能使人了解欣赏；要有几分不近情理，“距离”才不至于过近，才不至使人由美感世界回到实用世界去。我们在上文说过，凡是艺术都要带有若干理想性，都是反写实主义的。这并非说现实界的东西绝对不能拿来作艺术的材料。现实界的事物虽然和实用的关联太密，“距离”太

近，但是经过艺术家的剪裁，它也可以落到适宜的“距离”上面。英国诗人济慈(Keats)所作的《圣亚格尼斯的前夕》，是写一对情人在夜间私奔的故事。它的题材是一股极热烈的爱情，并且有描写肉体美的地方，“距离”似乎太近了，可是济慈把背景写得非常阴冷，以一件人间性极重的事摆在一个超人间性的轮廓里，便成一幅清幽严肃的图画，不至叫读者引动性欲的凡念。这是一个善于制造“距离”的好例。《西厢记》写张生初和莺莺定情的词是：“软玉温香抱满怀，春至人间花弄色，露滴牡丹开。”这其实只是说交媾，“距离”再近不过了。但是王实甫把这种淫秽的事迹写在很幽美的意象里面，再以音调很和谐的词句表现出来，于是我们的意识遂被这种美妙的形象和声音占住，不想到其他的事。自然也有人读这几句词因而动淫欲的，这是由于他们自己的艺术的趣味薄弱，错处并不在王实甫。概括地说，韵文比散文“距离”较远，所以许多很淫秽的事表现于散文仍然是近于淫秽，表现于诗词就比较“雅驯”些；许多很悲惨的事表现于散文仍然是近于悲惨，表现于诗词就比较和平些。“关雎乐而不淫，哀而不伤”，也就是因为这个道理。同是描写淫秽事迹的文字，上文所引的《西厢记》词句就比《水浒》里潘金莲和西门庆的故事以及《红楼梦》里秦钟和智能、宝玉和袭人、贾琏和鲍二家的一类故事比较地不露痕迹些，虽然这几段散文也算是艺术上的杰作了。《红楼梦》所写的全是儿女私情，可是作者要把它摆在“金玉姻缘”一个神秘的轮廓里面，《列那狐的故事》是讽刺中世纪封建制度中人物的，可是作者要把它摆在动物界的轮廓里；《格列佛游记》是讥诮英国政治风俗的，可是作者要把它摆在大人国和小人国的轮廓里，用意都在制造“距离”。莎士比亚的悲剧中情节本来大半都极悲惨，例如哈姆雷特的饮鸩，麦克白的暗杀，朱丽

叶的惨死，如果在实际生活中发生，一定使人毛骨悚然，可是摆在艺术的炉中炼过，本来的辣性也就消净了(参见第十六章)。

艺术家的剪裁以外，空间和时间也是“距离”的两个要素。愈古愈远的东西愈易引起美感。这和旅行家到新地方容易见出事物的美是一个道理。比如卓文君的私奔，海伦后的潜逃，在百世之下虽然传为佳话，在当时人看，却是一种秽行丑迹。当时人受种种实际问题的牵绊，不能把这桩事情从极繁复的社会习惯和利害观念中划出，专当作一个意象来观赏。我们时过境迁，所以比较自由，能够纯粹以美感的态度对付它。艺术是有时间性和空间性的。同是一个作品，在某一时代中因为“距离”太近，看起来是写实的，过一个时代因为“距离”较远，实际的牵绊被人遗忘了，所留的全是一幅图画，就变成富于浪漫色彩的作品。荷马的史诗是一个好例。文艺好比老酒，年代愈久，味道愈醇。但是时空的“距离”如果太远，我们缺乏了解所必需的经验 and 知识，也就无从欣赏。极古的作品要有注解，有时虽有注解，我们仍然嫌它艰晦。现在一般人读《楚辞》或阮籍《咏怀诗》就不免有些费解了。地方色彩过重的作品也是如此。要真正了解外国文学往往是一件极难的事。所以同一作品，就内容说，当时人和本国人比后世人和外国人欣赏较易；就实际的牵绊容易压倒美感态度说，当时人和本国人却也比后世人和外国人欣赏较难。初读外国诗的人往往觉得字字珠玑，极平常的字句也似乎有很大的价值；可是下过几十年功夫之后，外国诗的情感和音节终于仍有不可彻底了解的地方，这就是由于“距离的矛盾”。

八

各种艺术的性质不同，“距离”也生来就有远近。“距离”最近的是戏剧，因为它用极具体的方法把人情事故表现在眼前。这最容易使人离开美感世界而回想到实用世界，所以戏剧家想出许多方法来把“距离”推远，从前人作戏剧大半取时代很远的材料。近代作者才取现代社会问题入剧本，但是仍采用种种方法使它和现实界不相混淆。美国奥尼尔(Eugene O'Neill)的《奇怪的插曲》(Strange Interlude)里面的角色，在台上凭着旁人把自己的心中隐事低声说出，就是一个好例。古希腊和中国旧戏的角色往往戴面具或穿高跟鞋，表演时用歌唱的声调。一般戏台都和观众隔开。这都是推远“距离”的方法。造形艺术中以雕刻的距离为最近，因为它表现立体，和实物几乎没有分别。历来雕刻家也有许多推远“距离”的方法。埃及雕刻往往把人体加以抽象化，不表现个性。希腊雕刻大半只表现静态，近代雕刻家才逐渐在线纹和姿势上暗示运动，但是多数人仍主张运动的暗示应减至最低限度。雕像的体积往往比实物较大或较小，通常都安置在台座上面。这都是为着避免过于近似实物的毛病。图画只能表现平面，所以“距离”较大。西方古代画艺和中国的一样不用远近阴影，对于形象也只求神骨的妙肖而不求骸体的逼真。中世纪的东欧派和波斯艺术家把人物的形象加以不自然的延长或缩短，作为建筑帐幕的装饰。近代画的技巧日渐进步，写实的色彩也逐渐浓厚，画家的目的几乎不外在于引起幻觉，于是画艺的“距离”便日渐由远而近了。

九

艺术和实际人生之中本来要有一种“距离”，所以免不了几分形式化，免不了几分不自然。演戏用歌唱的声调，雕刻用抽象化的人体，图画改变人物的本来面目，诗用音韵，都是因为这个道理。近代技巧的进步逐渐使艺术逼近实在和自然，这在艺术上不一定是进步。中国新进艺术家看到西方艺术的技巧很完善，画一匹马就活象一匹马，布一幕月夜深林的戏景就活象月夜深林，以为这真是绝大本领，拿中国艺术来比，真要自惭形秽。其实西方艺术本来固然有长处，中国艺术本来也固然有短处，但是长处并不在逼近自然，短处也并不在不自然。西方艺术的写实运动从文艺复兴以后才起，到十九世纪最盛。一般人仍然被这个传统的写实的习惯固囿住，所以“皇家学会”派的画家大半还在“妙肖自然”方面下功夫。但是现代真正的艺术家却是向一个新方向走。这个新方向完全是反写实主义的。后期印象 (post-impressionism) 派的大师塞尚 (Cezanne) 是最好的代表。看他的作品，你绝对看不出写实派的浮面的逼真，第一眼你只望见颜色和形体的谐和的配合，要费一番审视，才能辨别它所表现的是一片崖石或是一座楼台。他们的理想是要使造形艺术逼近音乐，完全在形式方面见出美来，不带“表意的成分”。在学理方面，贝尔 (Clive Bell) 的名著《艺术论》是值得注意的。这种反写实的运动发生之后，学者对于从前诸名家的作品也逐渐加以新评价。从前人只知推重十六世纪的意大利派，现在许多学者却把中世纪的拜占庭 (Byzantine) 派和意大利的“原始派” (primitifs) 的作品看得更珍重。从此可知西方人已逐渐觉悟技巧的进步和艺术的进步是两

件事了。

从欧洲艺术的新倾向看，我们觉得在这里应该替中国旧艺术作一个辩护。骂旧戏拉着嗓子唱高调不近情理的人们，如果看到瓦格纳(Wagner)的歌剧，也许恍然大悟这种玩艺儿原来不是中国所特有的。如果他们再稍费点功夫研究古希腊的剧艺，也许知道带面具、打花脸、穿高跟鞋，也不一定是野蛮艺术的特征。在图画雕刻方面，远近阴影原来是技巧上的一大进步，这种技巧的进步原来可以帮助艺术的进步，但是无技巧的艺术终于胜似非艺术的技巧。中世纪诸大教寺的雕像的作者原来未尝不知道他们所雕的人体长宽的比例不近情理，然而他们的作品并不因此而失其价值。就技巧论，现在一个普通的学徒也许比乔托(Giotto)还更高明，但是乔托的作品终于不朽。中国从前画家本有“远山无皴，远水无波，远树无枝，远人无目”的说法，但是画家精义并不在此。看到吴道子的人物或是关同的山水而嫌他们不用远近阴影，这种人对于艺术只是“腓力斯人”(Philistines)而已。

总之，艺术的某种习惯既然造成很悠久的历史，纵然现代的时尚叫我们觉得它有些离奇，它自己却未尝没有存在的理由。本章所说的“距离”就是它的存在的理由之一。戏剧的化装，雕刻的抽象化，图画的缺乏远近阴影，诗的音韵之类，都可以叫我们把日常实用世界忘去，无沾无碍地来谛视美的形象。

作者补注 本章第八节中谈到的“造形艺术”，西文原为 plastic art，通常译作“造型艺术”，其实起于误解。该词原义侧重制造“形象”而没有制造“典型”的意思。本文集一律改用“造形艺术”。

1981年7月读校样时写

第三章 美感经验的分析(三): 物我同一

在凝神观照时，我们心中除开所观照的对象，别无所有，于是在不知不觉之中，由物我两忘进到物我同一的境界。比如我们在第一章所举的欣赏古松的例，看古松看到聚精会神时，我一方面把自己心中清风亮节的气概移注到松，于是松俨然变成一个人，同时也把松的苍老劲拔的情趣吸收于我，于是人也俨然变成一棵古松。这种物我同一的现象就是近代德国美学家讨论最剧烈的“移情作用”。有人拿美学上的移情作用说和生物学上的天演说相比，以为它们有同样的重要，并且把移情作用说的倡导者立普斯(Lipps)称为美学上的达尔文。在一般德国美学家看，它是美学上的最基本的原则，差不多一切美学上的问题都可以拿它来解答。不过诸家对于移情作用的解释各各不同，有时并且互相矛盾。在本章和次章中，我们想把一些纷乱的问题提纲挈领地整理清楚。

说粗浅一点，移情作用是外射作用(projection)的一种。外射作用就是把在我的知觉或情感外射到物的身上去，使它们变为在物的。先说知觉的外射。事物有许多属性都不是它们所固有的，

它们大半起于人的知觉。本来是人的知觉，因为外射作用便成为物的属性。比如桌上摆着一个苹果，我一眼看到，就知道它红，香，甜，圆滑，沉重。我们通常把红、香、甜等等都看成苹果的属性，以为它本来就有这些属性；纵然没有人知觉它，这些属性也还是在那里。但是严格地说，这种常识是不精确的。苹果本来只有使人感受红、香、甜种种知觉的可能性，至于红却起于视觉，香却起于嗅觉，甜却起于味觉，其他仿此。单拿红色来说，这是若干长的光波射到眼球网膜上所生的印象。如果光波长一点或短一点，或是网膜构造换一个模样，红的色觉便不会发生。有一种色盲根本就不能辨红色，就是视觉健康的人在黄昏或黑暗中也看不清红花的颜色。再比如说沉重。从前我用手提过同样的东西，那时候皮肤和筋肉都发生一种特殊感觉，这种皮肤感觉和筋肉感觉，与当时的视觉发生了关联，以后我遇见这样的东西就联想起从前用手提它时所得的皮肤和筋肉感觉，于是知道它象什么样的“沉重”。我觉得它重，你也许觉得它轻，重量感觉是和臂力成反比例的。此外还有许多似乎在物的属性，用心理学研究起来，都是由知觉外射出来的。从此可知严格地说，我们应该说：“我觉得这个苹果是红的，香的，甜的，沉重的，圆滑的。”通常我们把“我觉得”三字省略去，于是“我觉得它如此如此”就变成“它如此如此”了。我们不说“我觉得天气热”或是“天气叫我发热”而直说“天气热”，不说“我觉得路太长，时间太久”而直说“路太长，时间太久”。这都是把我的知觉外射为物的属性。习久成自然，我们反觉得把话说得精确一点有些离奇。常识与科学、哲学的冲突大半起于此。

次说情感、意志、动作等等心理活动的外射。我们对于人和物的了解和同情，都因为有“设身处地”或“推己及物”一副本

领。本来每个人都只能直接地了解他自己的生命，知道自己处某种境地，有某种知觉、情感、意志和活动，至于知道旁人旁物处某种境地有同样知觉、情感、意志和活动时，则全凭自己的经验而推测出来的。《庄子·秋水》篇有这样一段故事：“庄子与惠子游于濠梁之上。庄子曰：‘俟鱼出游从容，是鱼乐也。’惠子曰：‘子非鱼，安知鱼之乐？’庄子曰：‘子非我，安知我不知鱼之乐？’”这个道理可以推广到一切己身以外的人和物，如果不凭自己的经验去推测，人和物的情感是无从了解的，这种推测自然有时错误。小孩子常和玩具谈话，不肯让人去敲打它，有时还让它吃饭睡觉。这也是因为他“设身处地”地体验玩具的情感和需要。我们成人也并没有完全脱离去这种心理习惯。诗人和艺术家看世界，常把在我的外射为在物的，结果是死物的生命化，无情事物的有情化。这个道理我们在下文还要举例详解。

移情作用只是一种外射作用，换句话说，凡是外射作用不尽是移情作用。移情作用和一般外射作用有什么分别呢？它们有两个最重要的分别。第一，在外射作用中物我不必同一，在移情作用中物我必须同一，我觉得花红，红虽是我的知觉，我虽然把我的知觉外射为花的属性，我却未尝把我和花的分别忘去，反之，突然之间我觉得花在凝愁带恨，愁恨虽是我外射过去的，如果我真在凝神观照，我决无暇回想花和我是两回事。第二，外射作用由我及物，是单方面的；移情作用不但由我及物，有时也由物及我，是双方面的。我看见花凝愁带恨，不免自己也陪着花愁恨，我看见山耸然独立，不免自己也挺起腰干来。概括地说，知觉的外射大半纯是外射作用，情感的外射大半容易变为移情作用。

二

移情作用在德文中原为Einfühlung。最初采用它的是德国美学家费肖尔(R. Vischer)、美国心理学家蒂庆纳(Titchener)，把它译为empathy。照字面看，它的意义是“感到里面去”，这就是说，“把我的情感移注到物里去分享物的生命。”黑格尔(Hegel)说过：“艺术对于人的目的在让他在外物界寻回自我。”这话已隐寓移情说，洛慈(Lotze)在他的《缩形宇宙论》里说得更清楚：

凡是眼睛所见到的形体，无论它是如何微琐，都可以让想象把我们移到它里面去分享它的生命。这种设身处地地分享情感，不仅限于和我们人类相类似的生物，我们不仅能和鸟鹊一齐飞舞，和羚羊一齐跳跃，或是钻进蚌壳里面，去分享它在一张一翕时那种单调生活的况味，不仅能想象自己是一棵树，享受幼芽发青或是柔条临风的那种快乐；就是和我们绝不相干的事物，我们也可以外射情感给它们，使它们别具一种生趣。比如建筑原是一堆死物，我们把情感假借给它，它就变成一种有机物，樑柱墙壁就俨然成为活泼泼的肢体，现出一种气魄来，我们并且把这种气魄移回到自己的心中。

这是移情说的雏形，到了立普斯的手里就变成美学上一条最基本的原理。立普斯如何解释移情作用，待下文详说，现在我们多举事例，来证明移情作用是一种最普遍的现象。

最明显的例是欣赏自然。大地山河以及风云星斗原来都是死

板的東西，我們往往覺得它們有情感，有生命，有動作，這都是移情作用的結果。比如雲何嘗能飛？泉何嘗能躍？我們却常說雲飛泉躍。山何嘗能鳴？谷何嘗能應？我們却常說山鳴谷應。詩文的妙處往往都從移情作用得來。例如“天寒猶有傲霜枝”句的“傲”，“雲破月來花弄影”句的“弄”，“數峰清苦，商略黃昏雨”句的“清苦”和“商略”，“徘徊枝上月，空度可憐宵”句的“徘徊”、“空度”、“可憐”，“相看兩不厭，惟有敬亭山”句的“相看”和“不厭”，都是原文的精采所在，也都是移情作用的實例。

在聚精會神的觀照中，我的情趣和物的情趣往復回流。有時物的情趣隨我的情趣而定，例如自己在歡喜時，大地山河都隨著揚眉帶笑，自己在悲傷時，風雲花鳥都隨著黯淡愁苦。惜別時蠟燭可以垂淚，興到時青山亦覺點頭。有時我的情趣也隨物的姿態而定，例如睹魚躍鸞飛而欣然自得，對高峰大海而肅然起敬，心情渾濁時對修竹清泉即洗刷淨盡，意緒頹唐時讀《刺客傳》或听貝多芬的《第五交響曲》便覺慷慨淋漓。物我交感，人的生命和宇宙的生命互相回還震蕩，全賴移情作用。

移情作用有人稱為“擬人作用”(anthropomorphism)。拿我做測人的標準，拿人做測物的標準，一切知識經驗都可以說是如此得來的。把人的生命移注於外物，於是本來只有物理的東西可具人情，本來無生氣的東西可有生氣，所以法國心理學家德拉庫瓦教授把移情作用稱為“宇宙的生命化”(animation de l'univers)。從理智觀點看，移情作用是一種錯覺，是一種迷信。但是如果沒有它，世界便如一块頑石，人也只是一套死板的機器，人生便無所謂情趣，不但藝術難產生，即宗教亦無由出現了。詩人、藝術家和狂熱的宗教信徒大半都凭移情作用替宇宙造出一個靈

魂，把人和自然的隔阂打破，把人和神的距离缩小。这种态度在一般人看，带有神秘主义，其实“神秘主义”并无若何神秘，不过是相信事物里面藏有一种不可思议的意蕴。本来事物自身无所谓“意蕴”。意蕴都是人看出来的，所谓“仁者见仁，智者见智。”分析起来，神秘主义的来源仍是移情作用。从在一草一木中见出生气到极玄奥的泛神主义，从认定一件玩具有灵魂到推想整个宇宙有主宰，范围广狭虽有不同，道理却是一样。在物我同一中物我交感，物的意蕴深浅常和人的性分深浅成正比例。深人所见于物者深，浅人所见于物者亦浅。一朵花对于我只是一朵花，对于你或许是凝愁带恨，对于另一人或许是“欣欣向荣”。英国诗人华兹华斯说：“一朵微小的花对于我可以唤起不能用泪表达出来的那么深的思想。”一朵花如此，一切事物也都如此。

各民族的神话和宗教大半都起于拟人作用，这就是推己及物，自己觉得一切举动有灵魂意志或心做主宰，便以为外物也是如此，于是风有风神，水有水神，桥有桥神，谷有谷神了。多神教就是如此起来的。推广一点说，全体宇宙的运行也似乎是心灵意志的表现，宇宙也似应有一种主宰，于是一神教就起来了。神和宇宙的关系向来有两种看法。一种看法把神放在宇宙之外，他和宇宙的关系好比匠人和作品，或是船长和船一样。他站在虚空中转运法轮，于是宇宙才能运行。老子说：“天地不仁，以万物为刍狗，”李白说：“谁挥鞭策驱四运？”就是用这种看法。另一种看法以为宇宙全体是神的表现，神无处不在，大而时代的推移，山河的更改，小而昆虫的蠕动，草木的荣枯，都只是一个神的“显圣”。这就是泛神主义。近代许多西方诗人都用这种看法。歌德、华兹华斯和雪莱是显著的例。无论如何，神都是人所创造的，都是他自己的返照，都是拟人作用或移情作用的结果。

三

移情作用对于文艺的创造也有很大的影响。在文学家的传记笔录里，我们常遇到描写移情经验的文字。法国女小说家乔治·桑(George Sand)在她的《印象和回忆》里说：

我有时逃开自我，俨然变成一棵植物，我觉得自己是草，是飞鸟，是树顶，是云，是流水，是天地相接的那一条水平线，觉得自己是这种颜色或是那种形体，瞬息万变，去来无碍。我时而走，时而飞，时而潜，时而吸露。我向着太阳开花，或栖在叶背安眠。天鹅飞举时我也飞举，蜥蜴跳跃时我也跳跃，萤火和星光闪耀时我也闪耀。总而言之，我所栖息的天地仿佛全是由我自己伸张出来的。

象征派诗人波德莱尔(Baudelaire)也说：

你聚精会神地观赏外物，便浑忘自己存在，不久你就和外物混成一体了。你注视一棵身材匀称的树在微风中荡漾摇曳，不过顷刻，在诗人心中只是一个很自然的比喻，在你心中就变成一件事实：你开始把你的情感欲望和哀愁一齐假借给树，它的荡漾摇曳也就变成你的荡漾摇曳，你自己也就变成一棵树了。同理，你看到在蔚蓝天空中回旋的飞鸟，你觉得它表现“超凡脱俗”一个终古不磨的希望，你自己也就变成一个飞鸟了。

艺术家们不但看自然景物时能够这样“体物入微”，就是对于自己所创造的人物和情境也往往如此。法国小说家福楼拜(Flaubert)在他的信札里曾有这么一段话描写他写《包法利夫人》的经过：

写书时把自己完全忘去，创造什么人物就过什么人物的生活，真是一件快事。比如我今天就同时是丈夫和妻子，是情人和他的姘头，我骑马在一个树林里游行，当着秋天的薄暮，满林都是黄叶，我觉得自己就是马，就是风，就是他们俩的甜蜜的情语，就是使他们的填满情波的眼睛眯着的太阳。

此外文艺创作家的同样的自供不胜枚举。福楼拜素来被人认为写实派的大师，他描写极客观的情境，也还是设身处地，亲领身受地分享其中人物的生命，可见文艺上客观和主观的分别是很勉强的。

移情作用对于创造文艺的影响还可以在另一方面见出。文学的媒介是语言文字。语言文字的创造和发展往往与艺术很类似。照克罗齐看，语言自身便是一种艺术，语言学和美学根本只是一件东西。不说别的，单说语言文字的引申义。在各国语言文字中引申义大半都比原义用得更广。引申义大半起源于类似联想和移情作用，尤其是在动词方面。例如“吹”、“打”、“行”、“走”、“站”、“诱”等原来都表示人或其他动物的动作，现在我们可以说“风吹雨打”、“这个办法行”、“电走了”、“车站住了”、“花香诱蝶”等等。古文中引申义更多，例如“子路拱之”的“拱”引申为“众星拱北辰”的“拱”，“招我以弓”的“招”引申为“言易招尤”的“招”，“鲤趋而过庭”的“趋”引申为“世风愈趋愈下”的“趋”，“我欲仁斯仁至矣”的“欲”

引申为“星影摇摇欲坠”的“欲”。这些引申义现在已用成习惯，我们不复觉其新鲜，但是创始者创一个引申义时，大半都带有几分艺术的创造性。整个的语言的生展就可以看成一种艺术。

四

在艺术的欣赏中，移情作用也是一个重要的成分。例如写字，横直钩点等等笔画原来都是墨涂的痕迹，它们不是高人雅士，原来没有什么“骨力”、“姿态”、“神韵”和“气魄”。但是在名家书法中我们常觉到“骨力”、“姿态”、“神韵”和“气魄”。康有为在《广艺舟双楫》中说字有十美：“一曰魄力雄强，二曰气象浑穆，三曰笔法跳越，四曰点画峻厚，五曰意态奇逸，六曰精神飞动，七曰兴趣酣足，八曰骨法洞达，九曰结构天成，十曰血肉丰美。”这十美除第九以外大半都是移情作用的结果，都是把墨涂的痕迹看作有生气有性格的东西。这种生气和性格原来存在观赏者的心里，在移情作用中他不知不觉地把字在心中所引起的意象移到字的本身上面去。字所以能引起移情作用者，因为它象一切其他艺术一样，可以表现作者的性格和临池时的兴趣，它也可以说是“抒情的”。颜鲁公的字就象颜鲁公，赵孟頫的字就象赵孟頫。不但如此，同是一个书家，在正襟危坐时写的字是一种意态，在酒酣耳热时写的字又是一种意态；在风日清和时写的字是一种意态，在风号雨啸时写的字又是一种意态。某境界的某种心情都由腕传到笔端上去，所以一点一画变成性格和情趣的象征，使观者觉得生气蓬勃。作者把性格和情趣贯注到字里去，我们看字时也不自觉地吸收这种性格和情趣，使在物的变成在我的。例如看颜鲁公的字那样劲拔，我们便不由自主地耸肩聚眉，

全身的肌肉都紧张起来，模仿它的严肃，看赵孟頫的字那样秀媚，我们也不由自主地展颐扬眉，全身肌肉都弛懈起来，模仿它的袅娜的姿态。

移情作用并不限于眼睛看得见的形体。比如音乐纯粹是一种形式的艺术，我们只能听出抑扬顿挫开合承转的关系，但是也能在这种纯为形式的关系之中寻出情感来，说某种曲调悲伤，某种曲调快活。这是什么缘故呢？立普斯在《美感的移情作用》一文中讨论“节奏”（rhythm）的道理，曾对于这个问题给了一个有趣的答案。所谓“节奏”是各种艺术的一个普遍的要素，形体的长短大小相错杂，颜色的深浅浓淡相调和，都是节奏。不过在音乐中节奏用得最广。音乐的节奏就是长短高低宏纤急缓相继承的关系，这些关系时时变化，听者所费的心力和所用的心的活动也随之变化。因此，听者心中自发生一种节奏和音乐的节奏相平行。听一曲高而缓的调子，心力也随之作一种高而缓的活动；听一曲低而急的调子，心力也随之作一种低而急的活动。这种高而缓或低而急的心力活动常蔓延浸润，使全部心境和它同调共鸣。高而缓的节奏容易引起欢欣鼓舞的心情，低而急的节奏容易引起抑郁凄侧的心情。这些情调原来在我，在物我同一的境界中，我们把在我的情调外射出去，于是音乐也有情调了。

写字和听音乐只是两个实例，其他艺术所引起的移情作用可以由此类推。

五

从以上许多实例看，我们可以见出移情作用为用之广。现在我们再进一步来研究它的原因。我们已经说过，在凝神观照中物

我由两忘而同一，于是我的情趣和物的姿态往复回流。这话已略将移情作用的原因指出，不过还嫌笼统，我们应该把它再说清楚一点。

移情说发源于立普斯。他的学说大半以几何形体所生的错觉为根据。它的精华全在《空间美学》(Raumaesthetik)一部书里，现在我们引用他所常举的一个实例来说明他对于移情作用的见解。

比如说希腊“多利克式”(Doric)石柱。古希腊的神庙建筑通常都不用墙，让一排一排的石柱来撑持屋顶的压力，这种石柱往往很高大，外面刻着凸凹相间的纵直的槽纹。照物理学说，我们看石柱时应该觉得它承受重压顺着地心吸力而下垂，但是看“多利克式”石柱，我们却往往觉得它耸立飞腾，现出一种出力抵抗不甘屈挠的气概。这里有两个问题：第一，我们何以不觉得它下垂？第二，我们何以觉得它上腾？

先解决第一个问题。这里我们首先要明白物体本身和形象的分别。比如石柱上下粗细一律时，就物体本身说，它的力量强弱也应该上下一律；可是就形象说，它的中腰却好象比上下较细弱。这种错觉的发生，是因为柱的中腰在受重压时是最易弯曲或折断的部分。希腊建筑家往往把石柱的中腰雕得比上下较粗壮，以弥补这种细弱的错觉。它本来是中腰略粗(就物体本身说)，看起来却仍是上下一律(就形象说)。这种形象立普斯称之为“空间意象”(spatial image)。在观赏石柱时，我们只以它的“空间意象”为对象，并非以它的物体本身为对象，所以对于物体本来下垂的事实便无暇顾到了。换句话说，下垂属于石柱本身，不下垂属于它的形象或“空间意象”。

同理，石柱使我们觉得它耸立上腾的也是它的“空间意象”

而不是它的本身。这里我们可以引用立普斯自己的话来说明：

石柱在耸立时，耸立的动作是谁发出来的呢？是做成石柱的那堆顽石么？不是，它不是石柱本身而是石柱所呈现给我们的“空间意象”；它是线、面和形，而不是线面形所围成的物体。作伸张和收缩的姿态者也是这些线、面和形。

不过我们何以觉得这些线面形所成的“空间意象”作耸立上腾种种动作，却又另是一个问题。立普斯的答案是“类似联想”。知觉都是凭以往经验解释目前事实。我们最原始、最切身的经验就是自己的活动以及它所生的情感，我们最原始的推知事物的方法也就是根据自己的活动和情感，来测知我以外一切人物的活动和情感。我们不知道鼠被猫追捕时的情感，但是记得起自己处危境的恐惧；我们不知道一条线在直立着和横排着的时候有什么不同，但是记得起自己在站着和卧着时的分别。以己测物，我们想象到鼠被追的恐怖；同理，我们也想象线在直立时和我们在站着时一样紧张，在横排时和我们在卧着时一样弛懈安闲。我们觉得石柱耸立上腾，出力抵抗，也是因为这个道理。我们也硬着颈项，挨过艰难困苦，亲领身受过出力抵抗时的一种特殊的身心的紧张。这种经验已凝结为记忆，变为“自我”的一部分。现在目前的石柱不也是在那里撑持重压么？不是仿佛在挺起腰干向上面的重压说：“你要压倒我，我偏要腾起来”么？我和石柱就出力抵抗一点经验说，有些类似。这个类似点就成为移情作用的媒介。石柱的姿态引起我出力抵抗的记忆，在聚精会神中，我们忘记物我的分别，于是出力抵抗、耸立上腾虽本来是我心中的意象，就移到石柱身上去了。

我见石柱而想起耸立上腾、出力抵抗的况味时，心中只是有这么一种抽象观念呢？还是同时局部地或全部地复演这些动作呢？我是否觉到耸立上腾、出力抵抗的“运动的冲动”（motor-impulse）呢？这个问题是立普斯和旁人争论的焦点所在，我们在下章还要详论，现在只说立普斯自己的主张。他是一位极端厌恶“身心平行”说者，反对拿生理来解释心理，所以否认移情作用伴有任何筋肉运动的感觉。依他说，移情作用是一种美感经验。在美感经验中，筋肉感觉愈明了，自我意识也就愈清醒，美感也就愈淡薄。比如看一座《掷铁饼者》的雕像，我们如果觉到很强烈的筋肉感觉，注意力就不免由形象转到自己的身体，就不能算是享美了。移情作用全以观念为媒介，石柱所引起的是耸立上腾、出力抵抗的观念，我们所移授于石柱的也还是这种观念，自己并不必耸起肩膀，挺起腰干来。

照这样说，移情作用不全是一种联想作用么？立普斯又竭力声明这是误解。可引起联想的事物只能唤起某情感的记忆而不能“表现”那个情感，它和那个情感的关系是偶然的。可引起移情作用的事物不但能唤起某情感的记忆，而且还能“表现”那个情感，它和那个情感的关系是必然的。比如有一座阴暗的房屋是一个亲爱的亡友住过的，我如果因哀悼亡友而觉得它凄惨，那只是联想；我如果因为它本身的线纹、色调、形状而觉得它凄惨，那才是移情。引起移情作用的事物必定是一种情趣的象征，例如松菊耐寒，象征劲节；火焰炙人，象征热情。法国美学家巴希（Victor Basch）把移情作用叫做“象征的同情”（sympathie symbolique），就是因为这个道理。

六

移情作用是否尽是美感经验呢？美感经验是否尽带移情作用呢？这两个问题也是美学家所常争论的。立普斯一派学者如谷鲁斯(K. Groos)、浮龙·李(Vernon Lee)等把美感经验和移情作用看成一件事。依立普斯看，移情作用所以能引起美感，是因为它给“自我”以自由伸张的机会。“自我”寻常都囚在自己的躯壳里面，在移情作用中它能打破这种限制，进到“非自我”(non-ego)里活动，可以陪鸢飞，可以随鱼跃。外物的形象无穷，生命无穷，自我伸张的领域也就因而无穷。移情作用可以说是由有限到无限，由固定到自由。这是一种大解脱，所以能发生快感。但是这种快感何以就是美感呢？立普斯的移情对象能“表现”情感说已见上文，那就是一部分理由。他还有一说，与克罗齐的形象直觉说很相近。他再三地解释过，“自我”和“非自我”同一时，所谓“自我”并非“实用的自我”而是“观赏的自我”(contemplative ego)，所谓“非自我”并非物体本身而是它的“空间意象”或“形象”，所谓“同一”并非以“实用的自我”与“非自我”的物体相同一，而是以“观赏的自我”与“非自我”的形象相同一。“自我”和“非自我”都是净化过来的，所以它们的同一所生的不是寻常快感而是美感。立普斯绕大弯子说话，玄秘气很重，其实归根到底，他的主张还是象我们在第一章所说的：“在美感经验中心所以接物者只是直觉而不是知觉和概念，物所以呈现于心者是它的形象本身而不是与它有关系的事项，如实质、成因、效用、价值等等意义。”话到此为止，立普斯的学说是大致不差的，但是他还有其他更玄秘的话。比如他论悲剧的美感时，

否认谷鲁斯的模仿说，以为“模仿痛苦仍不外是自己感受痛苦。”

“我固然要在自己心中把剧中悲苦的实境创造出来，但是不象持模仿说者那样办法，我创造它是用同情，是用移我于物，在物见我的情感。”他又说：“使我觉得畅快的并不是浮士德(Faust)的绝望而是我自己的同情。”依他看，我所同情的人物虽不必实有其人，但从伦理观点看，必定是我所赞许的，所以我在分享他的情感时才能意识到“自我价值”(self-value)。一切美感之中，依立普斯说，都含有“自我价值”的意识。这里他已离开科学立场，无缘无故地把道德观念拉进美感来，而且“自我价值”意识说与“物我同一”说也互相矛盾。物我的界限既忘去，我们何以觉到“自我价值”呢？

一般持移情说者都跟着立普斯把移情作用和美感经验看成同义词。美国学者杜卡斯(Ducasse)在他的《艺术哲学》里竭力反对这种看法。依他看，移情作用是一种极普遍的现象，凡是知觉到或是想象到别的人物在发动作或受动作时，我们都要用移情作用：

但是知觉或想象动作是一回事，以美感态度来观照这知觉到或想象到的动作却另是一回事。无移情作用，即不能对于别人的动作起美感的观照，因为觉到别人的动作根本要靠移情作用。……但是无移情作用也可以有美感的观照，例如颜色臭味之类，几乎不能引起移情作用，但能引起美感的观照。线形、动态(motion)等也是如此，虽然我们的自然倾向是常把事物看成活动的。就另一方面说，我们可以有(而且是在大部分移情实例中常有)移情作用，而对于移情作用所使我觉到的事物并不起美感的观照，因为我们注意及知觉别人所

作所受的事，通常不是为美感而是为实用或随意取乐。

杜卡斯的大意是说：美感经验只有在对象为可发动作或受动作的事物时，才必须有移情作用；如果它是静物如颜色、线形、臭味之类，即不必有移情作用。杜卡斯的毛病在不用“移情作用”的习惯义，只把它看成一种“知”的过程，与“情”根本无涉。而且他对于近代实验美学似乎没有注意到，否则他应该明白一切事物，连颜色、线形等等在内，都可以起移情作用，例如红色可以看成热烈的，蓝色可以看成平静的，直线可以看成刚劲的，横线可以看成安逸的之类。

不过美感态度不一定带移情作用却是事实。移情作用只是一种美感经验，不能起移情作用也往往可以有很高的审美力。德国美学家弗莱因斐尔斯(Müller Freienfels)把审美者分为两类，一为“分享者”(mitspieler, participant)，一为“旁观者”(zuschauer, contemplator)。“分享者”观赏事物，必起移情作用，把我放在物里，设身处地，分享它的活动和生命。“旁观者”则不起移情作用，虽分明察觉物是物，我是我，却仍能静观形象而觉其美。这和尼采的意见暗合。尼采分艺术为两种，一种是狄俄倪索斯式(Dionysian酒神的)，专在自己的活动中领略世界的美，例如音乐、跳舞；一种是阿波罗式(Apollonian日神的)，专处旁观的地位以冷静的态度去欣赏世界的美，例如图画、雕刻。前者是分享，后者是旁观。

这两种人谁最富于审美力呢？持移情说者当然袒护“分享者”。其实这是偏见。英国学者罗斯金(Ruskin)在《近代画家》里所说的“情感的误置”(pathetic fallacy)就是“移情作用”的别名。据他说，第一流诗人都看清事物的本来面目，第二流诗人

才有“情感的误置”，把自己的情感误移于外物。这种分别我们在《诗论》里讨论“有我之境”与“无我之境”时另加详论，现在只举演戏和看戏为例，证明“旁观者”如果不比“分享者”的艺术的趣味较高，至少也可以并驾齐驱。

从名演员的传记看，戏有两种演法。一种是取“分享者”的态度，忘记自己在演戏，仿佛自己变成所扮演的角色，分享他或她的情感，一切动作姿势言笑全任当时情感支配，自然流露，出于不得已。法国著名女演员莎拉·邦娜(Sarah Bernhardt)就是如此。她说：“通常我们可以把人生忧患一齐丢开，在演戏的那几点钟内，把自己的性格脱去，另穿上一个性格，在另一生活的梦境中往复周旋，把一切都忘去。”她谈到在伦敦演拉辛(Racine)的悲剧《斐德尔》(Phédre)的经验说：“我悲痛，我哭泣，我哀求，我呼号，这一切全是真的；我的痛苦是人所不能堪的，我的泪是酸辛热烈的。”当时法国著名的男演员安托万(Antoine)的演法也是如此。他谈到演易卜生的《群鬼》时曾经说过：“从第二幕以后，我什么都忘去了，忘记观众，忘记戏所生的印象，幕闭后，我还是在呜咽，还是垂头丧气，过了一些时候才能恢复原状。”另一种演法是取旁观者的态度，时时明白自己是在演戏，表情尽管非常生动自然，而一举一动一言一笑却都是用心揣摩得来的，面上尽管慷慨淋漓，而心里却非常冷静。中国演旧戏的人们大半是如此，扮演一个角色都先须经过长期的学习训练，怎样笑，怎样掀胡须，都有一定不移的“家法”。十八世纪英国著名演莎士比亚戏剧的演员伽立克(Garrick)也是最好的例。他有一次演理查(Richard)，演到兴酣局紧时，神色生动，如出自然，他的女配角见到他那副可怕的样子，在台上吓慌了，他却仍能以眼示意，叫她镇定些。十九世纪意大利著名的女演员杜斯(La Duse)

也说她无论表演到如何生动时，心里依然是冷静的。

这两种演法根本不同，在分享者起移情作用，演什么角色就变成什么角色，旁观者不起移情作用，演任何角色都意识到他自己。这两种究竟哪一种比较优胜呢？十八世纪法国哲学家狄德罗(Diderot)在《谈演员的矛盾》(Paradoxe sur le Comédien)中，竭力主张演员须能很冷静地控制自己，时时听着自己的声音，瞧着自己的姿态动作，切忌分享所扮演的人物的情感。这个主张后来演为戏艺中的所谓“不动情感”(insensibilité)主义，影响颇大。不过也有人辩护“分享者”的演法，以为狄德罗的主张太偏，俄国著名导演柯米沙耶夫斯基(Komisarjevsky)说：“一个戏角如果瞧着自己表演，决不能感动观众，或是有若何创造的意味。”在我们看，上述两派都各有极成功者，两种演法各有长短，演者应顾到自己性之所近，不必勉强走哪一条路。不过有一点是很显然的，在舞台上创造性格时，冷静的有意的揣摩也可以成功，移情作用并非必要的条件。

看戏者也有分享者和旁观者两种。分享者看戏如看实际人生，到兴会淋漓时自己同情于某一个人物，便把自己当作那个人物，他成功时陪他欢喜，他失败时陪他懊丧。比如看《哈姆雷特》，男子往往把自己看成哈姆雷特，女子往往把自己看成皇后或莪菲丽雅。有些人可以同时分享几个人物的情感。比如看《哈姆雷特》，无论是男是女，注意到哈姆雷特时便变成哈姆雷特，注意到莪菲丽雅时便变成莪菲丽雅。演员出没无常，观赏者的移情对象也转变无常。此外也有些人虽不把自己看成一个角色，却闯进戏里去凑热闹，仿佛他自己也是戏中角色之一，或者戏中角色是他的实际世界中的仇人或友人。一位英国老太婆看《哈姆雷特》到最后决斗的一幕，大声警告哈姆雷特说：“当心呀，那把剑是

上过毒药的！”这一班人看戏最起劲，所得的快感也最大。但是这种快感往往不是美感，因为他们不能把艺术当作艺术看，艺术和他们的实际人生之中简直没有距离，他们的态度还是实用的或伦理的。真正能欣赏戏的人大半是冷静的旁观者，看一部戏和看一幅画一样，能总观全局，细察各部，衡量各部的关联，分析人物的情理。这种活动当然仍是科学的而不是美感的。但是经过这番衡量分析以后，整个作品所现的形象才愈加明显，美者愈见其美，所得的美感也愈加浓厚。

总之，移情作用与物我同一虽然常与美感经验相伴，却不是美感经验本身，也不是美感经验的必要条件。

第四章 美感经验的分析(四): 美感与生理

一

尼采说过，美学只是一种应用生理学。我们在上章说过，立普斯竭力反对杂用生理学的解释于美学。究竟美学和生理学有无关系呢？近代多数美学家的答复都是肯定的。立普斯讲移情作用虽绝口不说它的生理的基础，但是继起的学者所讨论最烈的却恰在这一点。对于这个问题贡献最多的要推谷鲁斯、闵斯特堡和浮龙·李三个人。闵斯特堡的学说可以说是替立普斯的移情说寻出了一个生理的基础，我们先来介绍它。

闵斯特堡的美感对象“孤立说”，我们在第一章已经介绍过。他的移情说就从孤立说出发。他平生对于心理学偏重“动”的方面，想力矫前人偏重“知”的方面的积习。“知觉”和“运动”是相依为命的，运动都要伴有知觉，知觉也都要伴有运动。知觉所伴着的运动往往不仅限于某感觉器官，而广播到全身去。单拿视觉来说，物体在空中时，不但眼球要向上翻转，即全身筋肉也要向上运动，取仰视的姿势。物体偏左偏右或偏下时，全身也要作“适应”的运动。适应运动的目的是把被感觉的事物放在最适

宜的视阈里面，使它发生最明显的印象。在运动时，运动神经流先须经过激动，由神经中枢放散到运动器官上去。这种运动神经流的激动和放散，通常叫做“运动的冲动”(motor impulse)。(这个名词应该译为“动机”，因为“动机”用来指有意识的行为原动力已成习惯，所以这里用“运动的冲动”。)运动就是运动的冲动实现于动作。但是运动的冲动不必尽实现于动作，它总共有三种可能。

最普通的是“遏止”(inhibition)。心无二用，体也无二用。筋肉已伸张时就不能同时作弯屈的运动，全体器官都是如此。某运动的冲动开始时，如果运动器官已在作另一种动作，它就不免被遏止。比如我坐在房子里读书，听到外面路上有声音，想起来出去看看，这就是一种运动的冲动。如果我专心读书，这种去看的冲动就要被遏止；如果好奇心胜利，我终于起来出去看，读书的冲动也就被遏止了。我们平时感官所受的刺激甚多，引起冲动的甚少，冲动实现于运动的更少，都是被遏止的缘故。

冲动的第二种可能就是实现于动作。比如我看到一件东西，随即伸手去捉它，或是提脚去避免它，或是作其他有益实用的动作。这种动作都有实用的目的。目的都在将来，都在事物本身以外。所以在通常的动作中，我不过把目前事物做达到目的的桥梁，我心里想到这事物以外的目的，又想到自己在发生动作，并不聚精会神地看这事物本身。

但是此外还有第三种可能，便是美感经验中的移情。在美感经验中所观赏的形体在意识中完全“孤立”，意识中除它以外便没有任何观念和它同时并存。因为没有第二个观念可以遏止它，所以运动的冲动被形象激动之后，便自由向运动器官发散。但是冲动平时在放散到运动器官时都引起动作，在美感经验中冲动虽

放散到运动器官而却不至引起动作，因为动作都有实用的目的，意识全为形象所占住时，便想不到实用的目的。这种未受遏止而却亦未实现于动作的冲动是美感中一个要素，它发生一种运动感觉，我们仿佛觉得紧张，觉得力量的流动，觉得作运动的准备，并且觉到运动所拟取的方向。我们觉得所睹的形象中有气力流转，觉得它在运动，便是这种运动感觉的外射。形象在意识中既完全孤立，我除它以外便不想到任何事物，自己的运动和运动感觉自然也被遗忘。如果念头一转到自己或自己的运动感觉，形象在意识中便失其为孤立了。因此，我不把运动感觉归原到己体而把它们外射到形象上去。这就是移情作用的由来。闵斯特堡在《艺术教育原理》里说：“形象仿佛有气魄和力量，都起于冲动所生的感觉。实在是我们自己在伸缩筋肉，我们却以为是线在伸屈，在耸立腾起，在向下压或是向上冲。总而言之，如果目睹的形象真是孤立，意识中真没有其他观念，运动的冲动就不会引起使我们明知其出于己体的动作，本来在我心中的力量感觉便被认为线的力量了。”

这番话只解释移情作用，而没有解释移情作用所伴着的美感。何以有些形象使我们欢喜，有些形象使我们嫌恶呢？依闵斯特堡说，形象能否引起美感，就看它在意识中能否孤立，它在意识中能否孤立，就看它是否适合我们的身体组织。他在《艺术教育原理》里又说：

凡是线形都应该配得恰合身体的天然的力量，应该能表现我们的筋肉机能的和谐。身体中神经流的贯注本有天然的节奏，如果线形逆着这天然的节奏来感动我们，我们的注意就不免被引到自己的身体，形象在意识中就不能孤立，我们

就觉得运动感觉系属于自己了。举一个例来说，身体是左右对称的，天然的运动倾向也是左右平衡；因此我们也要线形配得左右相对，不偏不倚。但是身体上下是不对称的，我们对于筋肉力量的分配，觉得下半身应稳定，上半身应轻便；因此我们不要线形上下对称，它的下部也要现出稳定的样子，上部也要现出轻巧灵活的样子。

在我们意识中引起的运动的冲动愈丰富繁复，线形的美感的价值也愈高。不过最简单的对称的图形也就很美，因为它的线纹所表现的力量完全和身体中天然的力量相吻合。

从心理学观点看，凡是单线或复合线的形式美都可以拿配称身体中天然的运动力量这个道理来说明。不过我们应该不要忘记，只有线形在意识中完全孤立时，这番话才真确；如果它一旦和其他事物的观念夹杂在一起，运动的反应就被认为自己的活动而不复是线形的力量了。

二

闵斯特堡的形象吻合身体组织说在近代美学思想中影响颇大，浮龙·李、兰格斐尔德以及帕弗尔的学说都与它很相近，却都没有它清楚。他所谓运动系专指为求知觉更加明了的器官适应运动。谷鲁斯教授也着重移情作用所伴着的运动，不过他所说的运动是指对于形象运动的模仿。我们在上章已提及立普斯攻击模仿说，模仿说的倡导者便是谷鲁斯。

模仿是动物的最普遍的冲动，看见旁人发笑，自己也随之发

笑；看见旁人踢球，自己的脚也随之跃跃欲动；看见瓦匠弯腰象要堕地的样子，自己也觉得战战兢兢，这是日常的经验。凡是知觉都要以模仿为基础。看见圆形物体时，眼睛就模仿它，作一个圆形的运动。电车移动时我们说它“走”，筋肉方面也感受到类似行走的冲动。寺钟响时我们的筋肉也似一松一紧，模仿它的节奏。寻常知觉都要伴着若干模仿，不过谷鲁斯以为美感的模仿和寻常知觉的模仿微有不同。寻常知觉的模仿大半实现于筋肉动作，美感的模仿大半隐在内而不发出来。谷鲁斯把它称为“内模仿”(inner imitation)。

“内模仿”可以说是“象征的模仿”。象征作用是一切记忆的基础。以往经验凝结为记忆之后，再现于意识时便无须和盘托出，其中一个微细的节目就可以代替它，象征它。比如我在西湖住过些日子，在那里增加许多经验，对于它发生一种特殊的情趣，都在记忆里结集成一个整体。后来我只听到西湖的名字或是只吃到西湖产的莼菜，便在这种特殊情趣里再生活一次，西湖的名字或莼菜便成为全部西湖经验的象征。“内模仿”也是以局部活动象征全体活动。比如说模仿石柱的腾起，我们并不必伸腰耸肩作上腾的姿势，只要筋肉略一蠕动，甚至于只起一种运动的冲动，就可以引起上腾的情感了。有人反对“内模仿”说，以为我们观察事物所发的运动往往不是模仿的。谷鲁斯说知觉圆形就是用眼睛模仿圆形，据斯屈拉东(Stratton)的实验，我们观察曲线时眼球运动是起伏无常的，并不循曲线的轨道。反对模仿说者往往拿这个实验做论证。其实这个实验并不能推翻“内模仿”说。因为“内模仿”原来不是全部模仿，眼球的起伏断续的运动未尝不可象征曲线的运动。兰格斐尔德的意见就是如此。

谷鲁斯以为“内模仿”是美感经验的精髓，其实就是“移情

作用”。我们可以说，立普斯所说的“移情作用”偏重由我及物的一方面，谷鲁斯所说的“内模仿”偏重由物及我的一方面。要明了它的意义，我们最好把他的名著《动物的游戏》中所举的实例移译在这里：

一个小孩子在路上看见许多小孩子在戏逐一个同伴，站住旁观了几分钟，越看越高兴，最后也跟着他们追逐。在我看来，这几分钟的旁观就是对于那运动现象的最初步的美感的观赏。这里已经有“内模仿”，不过它只是真的外模仿的准备。再如一个小孩子参加一个复杂的游戏，假扮囚虏，须站在那里不动，一直等到同党的人来营救他。在等待时他对于旁人行动的注意的谛视就是一种较纯粹的美感的观赏，因为模仿的倾向被游戏规则所遏止，不能实现于动作。但是他一旦恢复行动的自由，就马上跟着他们一齐玩了。再如一个人在看跑马，真正的模仿当然不能实现，他不但不愿离开他的座位，而且他有许多理由不能去跟着马跑，所以他只心领神会地在模仿马的跑动，在享受这种内模仿所生的快感。这就是一种最简单、最基本、最纯粹的美感的观赏了。再比如说看戏。扮演的动作和声调原来不过使我们明了剧中所表现的心理的变迁，但是我们的体肤却有若干模仿演员的姿态。我们在听故事时，故事所用的字不过是一种符号，但是我们却能感到它们所表现的情感，象诗人席勒所说的：“英雄正流盼，美人亦低眉。”有时我们在书上读到一个故事也能发生内模仿。唐璜(Don Juan)的例就可以证明这种模仿本能的强烈，他要把书本子中的理想实现于事实。此外象好读描写海上生活的书籍的少年们常想当水手，读《少年维特之烦恼》

的人们想自杀，都是模仿的好例。象这后面几个例子已经是“超过美感以外”(extra aesthetic)的移情作用了，和宗教上对于圣徒奇迹的模仿，以及狂热者从自暗示得来的“圣迹”一类现象都是根本相同的。

它们是“超过美感以外的”，因为模仿的冲动既实现于动作，注意力就不免离开形象而返观自我。谷鲁斯把移情作用分为三级。在第一级中观赏形象所生的运动冲动和感觉没有定所，我们不觉得它们属于自我，仿佛它们原来就在形象里面。在第二级中这些感觉虽然很弱，对于意识却发生若干影响，我们依稀隐约地觉到形象的活动和情感是由我外射出去的。在第三级中运动冲动过于强烈，我们明知它们出于自我，所以外射的活动不复发生。第一级就是通常所说的美感的移情作用，第三级已不复有移情作用，至于第二级是否存在颇可置疑，因为我们既意识到自我的外射，在我的情感就很难认为物有了。

据一般心理学家的研究，就知觉时所起的意象说，人可以分为两类。一种人知觉事物时立刻就起运动意象。比如看打网球，眼睛还没有看出球场中的形样，手足的筋肉便已感到打网球的运动感觉。这种人属于“运动类”(motor-type)。另有一种人知觉事物时立刻就起视觉或听觉的意象。比如听说打网球，目中就现出一幅打网球的画景来，筋肉却不起若何变化。这种人属于“知觉类”(sensorial-type)。谷鲁斯自己属于“运动类”，所以在早年著作中以为无论何人在美感经验中都必带“内模仿”，而“内模仿”也都必带筋肉活动。后来因为受立普斯的批驳，他才把从前的学说略加更改。他承认他从前所说的话只能应用于“运动类”的人们，“内模仿”有时是很残缺不全的冲动，不必尽带筋肉的

动作，不过他仍以为“运动类”的人们比“知觉类”的人们较富于欣赏力。“内模仿”无论是否带有筋肉的活动，却都伴有冲动的感觉，这种冲动的感觉就是美感的要素。

三

谷鲁斯以外，移情说的重要宣传者要推英人浮龙·李(Vernon Lee)。不过她的主张前后颇不一致。她在早年和汤姆生(C. Anstruthen Thomson)合著一文，叫做《美和丑》。那时候她还没有读过立普斯和谷鲁斯的著作，她的主张有许多地方却和这两位德国学者暗合。她注意到移情现象，她也注意到模仿，同时她又想把当时颇盛行是“兰格—詹姆斯情绪说”应用到美学方面。《美和丑》的理论是浮龙·李的，理论所根据的事实是汤姆生的。汤姆生属于上文所说的“运动类”，在观赏形象时，不但筋肉发生运动，即呼吸循环诸器官也起很明显的反应。比如她在《美和丑》中自省看花瓶的经验所写出的报告就是一个好例。她说：

这里有一个花瓶，是古玩中和近代农家器皿中所常见的。看这花瓶时我特别感觉到它是一个整体。我的身体感觉是很平静、很匀称的，各部分都互相呼应。眼睛注视瓶底时，我的脚紧按在地上；看到瓶体向上升起时，我的身体也随之向上升起；看到瓶腰逐渐扩大时，我微觉头部有一种压力向下垂引。瓶是左右对称的，两肺的活动也因而左右平衡。瓶腰的曲线左右同时向外突出，眼光移到瓶腰最粗部时，我随即作吸气运动，看到曲线凹入时，我随即作呼气运动，于是两肺都同时弛懈起来，一直看到瓶颈由细转粗时，我又微作吸

气运动。瓶的形样又使我左右摆动以保持平衡，左边的曲线把身体的重心移到左边，右边的曲线又把它移回到右边。看到瓶的形象，周身同时发生一串极匀称的适应运动，我觉得瓶子是一个和谐的整体，就因为这些适应运动齐全而和谐。

这番话显然和谷鲁斯的“内模仿”说很相近。在观赏花瓶时我们仿佛就把自己的身体变成一个花瓶。不过它和谷鲁斯的学说有一个重要的异点。谷鲁斯偏重筋肉的运动的冲动，浮龙·李则同时顾到呼吸循环种种有机感觉。她见到观赏形象时呼吸循环种种器官也要起变化，所以想拿“兰格—詹姆斯情绪说”来解释美感。“兰格—詹姆斯情绪说”是怎么一回事呢？情绪发动时身体上都要起变化，例如喜笑时展颐，悲哀时垂泪，恐惧时脸色变白，羞耻时脸色变红。一般心理学家都以为情绪是因，身体变化是果。兰格(Lange)和詹姆斯(W. James)却把这个因果次第倒转过来。在他们看，事物的印象直接引起身体上的有机变化，这些变化所生的感觉之总和就是情绪。所以笑不由于喜，喜实由于笑，逃遁不是因为恐惧，恐惧实因为逃遁。这个情绪说在十九世纪后半期很风行。浮龙·李受了它的影响，以为美感也是如此。比如上文所说的看花瓶时所起的各种身体变化就是美感的成因。她以为采纳“兰格—詹姆斯情绪说”，我们就可以寻出一个辨别美丑的标准。凡是形象，能引起有益于生命的身体变化，就可发生快感，就是美的；不能引起有益于生命的身体变化，就可发生不快感，就是丑的。

这个学说能否成立，就要看“兰格—詹姆斯情绪说”能否成立。“兰格—詹姆斯情绪说”虽曾风行一时，现在却已为多数心理学家所摒弃。它的缺点在把情绪看作完全是一种知的活动，把

“情的方面” (affective side) 忽略去了。一种印象要和器官有利害关系，要能打动我们的情趣，然后才能引起身体变化。情趣不存在，身体变化就无从发生。器官感觉是完全属于知的心理活动，如果要变成情绪，一定先要加上“情”的成分。浮龙·李的美感说也正坐此弊，美感也决不只是器官感觉所构成的。她后来读立普斯和谷鲁斯的著作，思想为之一变，立普斯曾批驳过她的学说，她自己觉得错误，于是把“兰格—詹姆斯情绪说”抛开。她自己承认是立普斯的嫡传弟子，曾跟着立普斯批评谷鲁斯的模仿说，可是她仍然着重美感所伴着的生理的变化。

立普斯反对生理的解释，她既然相信他，却又着重生理的变化；谷鲁斯主张移情必带模仿，她既然反对他，却又承认生理的变化和线形的组合相呼应，这不是自相矛盾么？为免去这种矛盾起见，她特别着重“线形运动” (movement of lines) 和“人物运动” (human movement) 的分别。这种分别是否能成立，是否能帮助她逃开矛盾，我们待下文再说，现在先来解释她的意思。要了解她所说的线形运动和人物运动的分别，我们最好把她在《美和丑》中所引的汤姆生的看雕像自省的报告移译在这里：

我在看雕像的运动时，要用身体去临摹的并不是它所表现的人物运动。我看Hermes时没有作抱儿姿势的倾向，看Apoxyomenos时没有作揩去肘上油垢的运动的倾向，看《临死的角斗者》也没有倒下地的倾向。这些雕像所以使我感动的并不是它们所表现的动作。我只顾到艺术作品的情趣，至于它所含的人物的情趣，我却不过问。这个意思可以拿一个实例来说明。比如我在谛视《密罗斯爱神》雕像时，我并不说：

“好一个美人，可惜她没有胳膊！”我只说：“她好象一只

轻艇在浮动。”我的身体随着她的线纹而左右摆动以维持平衡(她微倾左半身,我微倾右半身,我站在她对面,所以保持平衡的方法和她相反)。我看她觉得愉快,因为我觉得她又是女子,又是扬帆的轻艇,这种混合使她现出那副镇定而庄严的神情。我和她的关联以我的运动的冲动为媒介。她的衣裳和身体都一样和我有关联,都在运动,都在保持平衡。她看来并不象是一个穿着死衣的活女子,她和她的衣裳混成一个整体。她的脚上显然有一种压力,我的脚也随之按压在地上,她的大理石的身躯显然是向上耸立,我的身躯也随之向上耸立,她的美丽的头现出一种很轻微的压力,我的头也随之向下沉坠。这些运动固然可以说是模仿的,但是我模仿《密罗斯爱神》时作这些运动,模仿文艺复兴时代的牌坊或是中世纪的圣杯时也还是作这些运动。这些运动就是一切艺术的基础。

从这段话看,我们可以说,人物运动是具体的,例如吃饭、走路、穿衣等等;线形运动是抽象的,例如上举、下压、斜倾、平衡、曲折等等。人物运动可同时具线形运动,而线形运动却没有人物运动所附带的具体的意义。依浮龙·李说,我们在移情作用中所模仿的是线形运动而不是人物运动。我们在上文所引的谷鲁斯的“内模仿”的实例都是人物动作的模仿。所以浮龙·李反对谷鲁斯的“内模仿”说。她何以要把线形运动的模仿和人物运动的模仿分开,而单提出线形运动的模仿作为美感的活动呢?我们在她的著作中可以寻出两层理由。

第一层理由是美丑的标准。线形运动的模仿和人物运动的模仿都发生运动感觉和器官感觉,不过性质却有差别,前者是美感

而后者却不必是美感。比如模仿走路所生的筋肉感觉和实际走路时所生的筋肉感觉在性质上并无二致，我们不能说它美也不能说它丑。至于模仿线形运动时，则所生的运动感觉可以随线形是否适合身体组织而有快或不快的分别。对称的线形合于对称的身体，所以发生快感；上重下轻的线形不合于上轻下重的身体，所以发生不快感。发生快感的线形就是美的，发生不快感的线形就是丑的。照这样说，我们就有一个辨别美丑的标准了。我们在上文见过冈斯特堡的学说，浮龙·李的美感说和它颇近似，都着重知觉的适应运动。

其次，线形运动的模仿是移情作用的必要条件，人物运动的模仿则须先有移情作用而后才能发生。比如面前有一座山象从平地爬起。爬起来是一种人物运动。山本不能爬起来而我把它看成爬起来的，这是移情作用的结果。如果我模仿它的爬起（人物运动），我须先把它看成爬起来的。所以人物运动的模仿须在移情作用已发生之后。但是我们如何把它看成爬起来的呢？这却是模仿线形运动的结果。山本来有两条线纹从平地起逐渐向上斜叠交会。我看它时，眼睛和身体都须顺着这两条斜线向上运动，这就是说，我须模仿这种线形的运动。这种模仿所生的运动感觉和我自己爬起来时的运动感觉相同，所以提醒记忆中爬起的意象。在聚精会神中我们忘记自己的存在，所以把这种爬起的感觉归到山的身上去，这就是移情作用。所以移情作用要借线形运动的模仿为基础。所谓“模仿”都须有一个模型。模型为人物时，我们固然可以同时模仿它的线形和它的动作姿势。模型为无生命的物体时，我们只有线形可模仿。无生命的物体本来也可以看成有生命，可是这须先经过移情作用。谷鲁斯把“内模仿”看成移情作用，好象是说无生命的物体在移情作用之先已有动作姿势可做模仿的模

型。在立普斯和浮龙·李看，这是于理说不通的。

四

统观上文，我们可以见出“移情作用”和“内模仿”的问题是很复杂的。各家的学说往往互相冲突，究竟谁是谁非呢？我们现在最好再举一个实例来说明，一方面把本章和上章所介绍的学说作一个总结，一方面指出它们的争论的焦点所在，看看能否寻一个比较满意的结论出来。

我们姑且再拿立普斯所举的石柱为例。石柱本来是无生气的，顺着压力向地心下垂的。但是我们在观赏石柱时，却觉得它昂然耸立上腾，露出一种出力抵抗不甘挠屈的神情。这个现象就是立普斯所说的“移情作用”。它是怎样发生的呢？

立普斯以为这个问题可以纯粹用心理学来解释。石柱承受重压仍然站着不倒，这个印象在我的记忆中唤起出力抵抗和上腾的观念。观念的唤起是由于类似联想，观念的外射是由于物我同一。

多数学者却以为移情作用的生理的基础不可抹煞。不过同是用生理的解释者意见亦复不一致。谷鲁斯说，移情作用就是内模仿。我观赏石柱时暗地模仿它的腾起，结果于是有运动感觉。这种运动感觉微弱“无定所”，所以外射到石柱身上去。

这个“内模仿”说曾被立普斯批驳，浮龙·李亦不以为然。你必先把石柱看成腾起的，然后才能模仿腾起的运动，所以先有移情作用而后才能有内模仿。谷鲁斯误在把所模仿的模型看成人物运动，其实它只是线形运动。比如看石柱，我们的眼睛和身体顺着石柱的线纹由下而上，同时呼吸循环诸器官也起变化，作仰

视的适应。这种线形运动的模仿所生的感觉引起腾起的观念。线形的美丑以合不合身体组织为准。这个学说着重伴着知觉的适应运动，和闵斯特堡的主张相同。

这些学者们对于“移情作用”之前的心理状况是同意的，他们都以为要有移情作用，先要有物我同一，意识到自己的活动时，移情作用就不能发生，我们可以把这一点看作已经公决的议案。一般学者们所争辩的在移情作用发生时心理状况和生理状况如何。这个问题可以分为两个：

一、移情作用是否象立普斯所主张的，纯以观念为媒介，不要借助于生理的解释呢？这就是说，它只是一种观念联想呢，还是这种联想必须伴有运动的冲动和感觉呢？

二、假使我们必须借助于生理的解释，是采谷鲁斯的“内模仿”说，还是采浮龙·李的“线形运动”说呢？或者我们再追问一句：人物运动的模仿和线形运动的模仿是否真有分别呢？谷鲁斯的学说和浮龙·李的学说是否真两不相容呢？

第一个问题是比较容易解决的。我们在这里无解决身心关系问题的必要，单从近代心理学说观点看，象“耸立”、“腾起”、“出力抵抗”一类的观念都是“运动的意象”(motor-image)。在运动的意象复现于记忆时，以往运动经验至少也须有一部分复现出来。比如想到“耸立”时，我们虽不必实地作耸立的运动，至少也要感觉到一种耸立的冲动，筋肉及其他器官至少也须经过一种很微细的变化。这种身体变化不能不返照到意识，因此就不能不影响到全部美感经验。既然如此，我们便不能把生理的问题一笔抹煞。所以立普斯所说的纯粹的心理学的解释是不能成立的。要懂得美感的移情作用，就要懂得它所伴着的生理的变化。

至于人物运动和线形运动的分别是很牵强的。模仿人物运动

时和模仿线形运动时所用的器官组织根本并无二致。人物运动，如果抽象地看，也就是线形运动。比如燕子贴水斜飞时，我们的视线随着它移转，筋肉也随着它紧张弛懈，这单是模仿人物运动呢？还单是模仿线形运动呢？浮龙·李攻击“内模仿”说时，以为我们先要把石柱看成腾起的，然后可模仿腾起的运动，所以人物运动的模仿必以移情作用为条件，而移情作用又必以线形运动的模仿为条件。这种辩驳虽然言之成理，其实不能成立。在美感经验中我们既纯以直觉观赏形象，形象是否有生气，运动是否为人物的或线形的，我们就无暇顾及了，我们只觉得形象是在那里运动而已。如果用推理作用来辨明这些分别，我们就已经从幻梦中惊醒，美感经验就不免随之消失了。在观赏形象时我们所发出的运动或冲动，无论其为模仿人物的抑为模仿线形的，原因都在运动的意象复现于记忆，目的都在增进知觉的明显。眼球向上转动去看空中飞鸟，或是手臂陪着雕像作伸手的姿势，以至于浮龙·李所说的身体各器官随着山的线形而变化，表面虽似不同，道理都是一样，都是伴着知觉的适应运动。无论是人物运动或是线形运动，适合身体组织时都可发生快感，不适合身体组织时都可以发生不快感。我们固然欢喜左右平衡的线形，不欢喜上重下轻的线形；可是我们也欢喜轻巧灵便的动作，不欢喜笨拙的动作。无论是模仿人物运动或是模仿线形运动，所生的感觉如果不太强烈，以至破坏物我的同一，都可以增进美感；如果太强烈，使我们觉得它出于己体，都可以减杀美感。浮龙·李的分别实在没有顾到这些事实。

鲍申葵(Bosanquet)在他的《美学三讲》里批评浮龙·李，认为她把线形看得太重。好象除线形以外，美感的形象便无其他要素似的，其实色调的和谐也属于美感形象而却不能纳入线形。

浮龙·李所以偏重线形者，和立普斯厌听模仿说一样，都是受当时美学思想上的形式主义的影响。形式主义以为艺术的要素全在形式的配合，内容完全不关紧要。比如看一幅画时，你不必问画中人物是谁，他们在做什么事，或是画的背后有什么寓意，你只看它的形色如何配合，就能够引起美感。倘若你因为画的人物是但丁或是拿破仑，画中事实是耶稣临刑或是圣母升天，才感到趣味，那就不是美感了。由此例推，人物运动自然也是属于“内容”而不是属于“形式”的，所以浮龙·李要把它一笔勾销。

在我们看，艺术上的形式和内容，线形运动和人物运动，都是不能勉强分开的。浮龙·李的学说和谷鲁斯的学说其实并非两不相容。兰格斐尔德(Langfeld)大体采谷鲁斯的“内模仿”说，而同时又不废线形与身体组织适合说，是很可以注意的。他在《美感的态度》里说：

走进一个博物院里，我们猛然碰见一座伸着手的希腊雕像，也许把它误认作一个人在伸手给我们握，不由自主地起伸手的冲动，但是雕像本身其实并没有含预备握手的姿势，所以我的这一个动作不能说是和雕像线纹运动相谐合。这个出自误解的态度所以不是美感的，和我们欣赏雕像时所应采取的态度完全不同。欣赏雕像时我们也有伸手的倾向，但是目的在去领略线纹的价值，这是“陪”雕像伸手，和前面的“向”雕像伸手不同。“陪”雕像伸手的运动是和雕像相谐合的。

他后来又说：

我们碰见一事物可以取两种不同的运动的态度，一种是在事物里面的适应，属于美学；一种是向着事物的适应，不属于美学。比如看见一棵树在日光里面荡漾，我们也许起伸手去阻止它的冲动，这种态度是防卫的；也许起陪着它一齐摇摆的冲动，这是为着亲尝它的荡漾的滋味。

所谓陪着雕像伸手，陪着树摇摆，就是谷鲁斯所说的“内模仿”，浮龙·李所说的“人物运动的模仿”，但是这种模仿是要“领略线纹的价值”。后来他说：“事物如果要引起快感，必定要能引起完整的移情反应，因为神经系统构造需要这种完整。完整(unity)是美的要素也就是因为这个道理”。照这样看，他的主张又近于闵斯特堡和浮龙·李的。我们既然否认模仿人物运动和模仿线形运动的分别，所以觉得兰格斐尔德的主张颇能调和谷鲁斯和浮龙·李的争执，并非自相矛盾。

第五章 关于美感经验的 几种误解

我们现在总结以上四章对美感经验的分析，可以得到下列几个结论：

一、美感经验是一种聚精会神的观照。我只以一部分“自我”——直觉的活动——对物，一不用抽象的思考，二不起意志和欲念；物也只以一部分——它的形象——对我，它的意义和效用都暂时退避到意识阈之外。我只是聚精会神地观赏一个孤立绝缘的意象，不问它和其他事物的关系如何。

二、要达到这种境界，我们须在观赏的对象和实际人生之中辟出一种适当的距离。艺术的成功或失败，就靠它对于观赏者的距离远近何如。距离太近，它容易引人回到实际人生里去，便失其为孤立绝缘的意象。距离太远，它又不能引起兴趣，使人难了解欣赏。

三、在聚精会神地观赏一个孤立绝缘的意象时，我们常由物我两忘走到物我同一，由物我同一走到物我交注，于无意之中以我的情趣移注于物，以物的姿态移注于我。但是这种移情作用虽

常伴着美感经验，而却非美感经验的必要条件。有些艺术趣味很高的人常愈冷静愈见出形象的美。

四、在美感经验中，我们常模仿在想象中所见到的动作姿态，并且发出适应运动，使知觉愈加明了，因此，筋肉及其他器官起特殊的生理变化。我们在聚精会神时，虽不必很明显地意识到筋肉运动的感觉及其他生理变化，但是它们可以影响到美感经验。

五、形象并非固定的。同一事物对于千万人即现出千万种形象，物的意蕴深浅以观赏者的性分深浅为准。直觉就是凭着自己情趣性格突然间在事物中见出形象，其实就是创造；形象是情趣性格的返照，其实就是艺术。形象的直觉就是艺术的创造。因此，欣赏也寓有创造性。

这些结论得到了，我们现在可以进一步讨论关于美感经验的几个普遍的误解。

第一个误解是美感与快感的混淆。喝一杯好酒，看见一个中意的女子，你称赞“美”；读一首诗，看一幅画，或是听一曲音乐，你也还是同样地称赞“美”。这两类经验显然不是一致的。它们虽然都生快感，而两种快感不一定是美感。许多人因为不能分别快感和美感，便索性否认它们有分别，以为快感就是美感，美感也就是快感。十九世纪英国学者罗斯金曾经很坦白地说过：

“我从来没有看见过一座希腊女神的雕像比得上一位血色鲜丽的英国姑娘一半美。”如果快感就是美感，血色鲜丽的英国姑娘的引诱力当然比希腊女神的雕像的较强大。但是罗斯金所说的英国姑娘的“美”和希腊女神的雕像的“美”，两个“美”字的意义是否相同呢？荷兰画家伦勃朗(Rambrandt)所画的满面皱纹的老太婆以及《红楼梦》里的刘老老，都没有什么风姿可邀罗斯金的青眼，比血肉鲜丽的英国姑娘相去自然不能以道里计，可是在艺

术上仍不失其为美。反之，许多血色鲜丽的英国姑娘或任何国的姑娘做了平凡画匠的模特儿，或是印在纸烟、香水广告牌上时，不一定就叫人起美感。从此可知美感与寻常快感究竟是两回事。

有些美学家见到快感不尽是美感，于是替它们勉强定出一个分别来，却又往往不如人意。英国“享乐派美学”(Hedonistic Aesthetic)就犯了这个毛病。倍恩(Bain)说，美感是可以使许多人共享的，寻常快感则为各个人所独有。美的东西人人都觉得美，使你生快感的東西对于我或许是索然无味。他忘记天下之口有同嗜，酒美时同饮者常无异议，而上品的艺术则往往有曲高和寡的弊病。格兰·亚伦(Grant Allen)以为美感限于耳、目两种“高等感官”(higher senses)，至于舌、鼻、皮肤、筋肉、内脏等“低等感官”则不能发生美感。他没有说出充足的理由来。如论事实，这种分别实在是很勉强。美感与筋肉感觉有密切关系，我们在第四章已经说过。著名画评家贝冉孙(Berensen)在《佛罗伦萨画家论》里便以为要欣赏佛罗伦萨画家的线纹的力量，我们要用筋肉感觉去领会。其他“低等感官”也未尝不可发生美感。例如“暗香浮动月黄昏”，“三杯两盏淡酒，怎敌他晚来风急”，“客去茶香余舌本”，“冰肌玉骨，自清凉无汗”，这些名句所描写的是何种感觉呢？近代有一派诗人专门想从感官方面打动情趣。颜色和声音固然是他们所看重的，气味及筋肉感觉也并不被轻视。我们只稍读济慈或波德莱尔的诗便知道。如果格兰·亚伦的话靠得住，生来就聋盲的人们就不能有美感，但是生来就聋盲的女作家海伦·凯勒(Helen Keller)却以美感锐敏著名。美国美学家马夏尔(H. R. Marshall)以为寻常快感复现于记忆时，就失其本质；而美感则在复现于记忆时，仍与原来实际所经验的没有差别。例如美酒的快感是不能回忆起来的，而艺术的快感则可以

回忆起来。其实寻常快感和美感在复现于记忆时，是否象实际所经验的一般活跃，随人而异，不能定为标准。饕餮者回想起一种美味，津津乐道，不亚于实在尝它。这里我们可以引一段法国美学家顾约(I. M. Guyau)在《现代美学问题》第一卷第六章中的一段话来证明：

我们每个人大概都可以回想起一些享受美味的经验，与美感的享受无殊。有一年夏天，在比利牛斯山里游行大倦之后，我碰见一个牧羊人，向他索乳，他就跑到屋里取了一瓶来。屋旁有一小溪流过，乳瓶就浸在那溪里，浸得透凉象冰一样。我饮这鲜乳时好象全山峰的香气都放在里面，每口味道都好，使我如起死回生，我当时所感到那一串感觉，不是“愉快”两字可以形容的。这好象是一部田园交响曲，不从耳里听来而从舌头尝来。……味感实在带有美感性，所以也产生一种较低级的艺术，烹调的艺术。柏拉图拿烹调和修辞学相比，实在不仅是一种开玩笑的话。

顾约说这番话，原来要证明格兰·亚伦的高等感官与低等感官说的错误。他自己虽然也还是错误，因为他还是把快感和美感混在一起。不过他的话很可以证明寻常快感不能回忆说的错误。如果说寻常快感到再现于记忆时每每变成美感，倒有几分真理。顾约在比利牛斯山饮乳时所享受的只是快感，到他著书时回忆那种风味，便杂有几分美感在里了。

如果把美感经验看成形象的直觉，它和寻常快感的分别就不难寻出了。

第一，美感是不沾实用，无所为而为的，寻常快感则起于实

用要求的满足。例如喝美酒所得的快感由于味感得到所需要的刺激，和饱食暖衣的感觉同为实用的，与观赏形象无关。有时喝酒自然也可以成为一种艺术，但是艺术的滋味不在饮酒所得的口腹方面的快感，而在饮酒使人忘去现实而另辟一天地，陶潜、刘伶、李白之流都是用酒来把实际人生的距离推远，酒对于他们只是造成美感经验的工具。至于看美人所生的快感可以为美感，也可以不为美感。如果你觉得她是一个可希求的配偶，你所谓“美”就只是说满足性欲的条件。如果你能超脱本能的冲动，只把她当作线纹匀称的形象看，丝毫不动欲念，那就和欣赏雕像或画像一样了。美感的态度不带意志，所以不带占有欲。许多收藏书画古董的人往往把占有某人的墨迹或某朝的铜器为夸口的事，这种人大半只有满足占有欲所生的快感而不能有美感。

第二，美感是性格的返照，是我的情趣和物的情趣往复回流，是被动的也是主动的。寻常快感完全受外来的刺激支配，我的情趣和物的姿态并不能融成一气，所以只能说是被动的。美感经验同时是主动的和被动的，兰格斐尔德有一个很好的比喻：“美感的态度好比顺水行舟，随流曲折。就随着水流动移说，我们是主动的；就对于移舟的水力不加抵抗说，我们是被动的。如果我们要逆流行驶，或是故意要转一个弯，那就失其为美感态度了。”

第三，我们在享受寻常快感时，意识中很明显地觉到自己是享受快感。在美感经验中意识中只有一个孤立绝缘的意象，如果同时想到“我现在觉得愉快”，注意力就由意象本身转到意象所生的影响，心中便有两件事，一是所欣赏的意象，一是它使我愉快一事实，所欣赏的意象便不复孤立绝缘，而我的活动也不复是直觉的而是名理的了。我们对于一件艺术品或是一幅自然风

景，欣赏的浓度愈大，就愈不觉得自己在欣赏它，愈不觉得它所生的感觉是愉快的。如果自己觉到快感，就好比提灯寻影，灯到影灭，美感的态度便已消失了。美感所伴的快感在当时都不觉得，到过后才回忆起来。比如读一首诗或是看一幕戏，当时我们只是心领神会，如鱼得水，无暇他及，后来回想，才觉得这一番经验很愉快。

这种分别本来浅而易见，但是现代有两派从心理学观点研究美学的人们却因为不明白这种很浅易的分别而走入迷途。第一就是弗洛伊德派学者。他们把文艺看作欲望的化装的满足。比如婴儿生来对于母亲有性爱，被道德观念压抑下去，仍设法要求满足。希腊的俄狄浦斯(Oedipus)弑父娶母的神话和索福克勒斯根据这神话所写的悲剧，就是这种性爱的化装的表现。我们并不否认原始的欲望是文艺的一个很大的原动力，但是我们否认原始欲望的满足就是艺术给我们的特殊感觉。弗洛伊德派的文艺观还是要纳到“享乐派美学”里去，它的错误在把欲望满足的快感看成美感，或是于这种快感以外，在文艺中没有见出所谓“美感”是怎么回事。文艺的内容尽管有关性欲，可是我们在创造或欣赏时，却不能同时意识到性欲的驱遣以及它的满足，必须把弗洛伊德派所称的“化装的表现”当作一种独立自足的意象看。

此外德国和美国近来有许多研究“实验美学”的心理学家，也犯着同样的毛病。他们把造形艺术分割为零碎的颜色及线形，把音乐分割为零碎的音调，然后拿这些零碎的颜色线形和音调来测验观者或听者，问他们欢喜哪一种，讨厌哪一种，哪一种所生的心理和生理变化何如。测验过几十人或几万人后，他们于是把结果造成统计，说某种颜色对于某种人、某种年龄是最美的，某种线形对于某种人、某种年龄是最丑的。他们忘记艺术品美在全

体的整一与和谐，这种全体并不等于部分之和。拿拆开来的颜色线形和音调来论定整个艺术作品的美丑，也无异于从斩碎的肢体中寻求活人的生命。其次，他们忘记一种颜色线形或音调使人愉快或不愉快，大半由于生理作用。对于生理最愉快的东西虽然容易引起美感，而它本身不一定就是美的。他们的错误在把快感混为美感。

二

在凝神观照中，我们不但无暇察觉到经验是否愉快，并且也无暇去判断对象的美丑，所以美感态度与批评态度有别。康德把讨论美学的一部分哲学叫做《判断力批判》(Critique of Judgment)，又铸了“美感的判断”(Aesthetic Judgment)一个名词来称呼美感观照，酿成后来学者的许多误会。美感观照是一种极单纯的直觉活动，对于所观照的对象并不加肯定或否定，所以不用判断。判断或批评是名理的活动，是以理智去判别是非美丑，与直觉有别。在批评时我是我而作品是作品，我不能沉醉在作品里面。批评的态度要冷静，要脱离沉醉的状态，对于所观照事物加以公平正直的估价。本来“批评”两个字的意义向来没有定准，“判别是非美丑”一个意义至少是多数人所采取的。一般人所谓批评就是“司法式”的批评。这种批评和美感态度绝对不能同时存在，因为它所根据的标准大半是一些陈腐的格律，而不是自己的切身的经验。一个人只要记得“悲剧不宜掺杂喜剧”、“剧情宜单整不宜繁复”、“悲剧的主角应该是有微瑕的善人”之类的条文，便可以去批评莎士比亚，不必问他自己在莎士比亚的作品中是否得到什么好处。一般人所谓“批评的态度”须用理智，真

正的美感的态度则全凭直觉；批评的态度须预存美丑的标准，美感的态度则忌杂有任何成见；批评的态度把我放在作品之外去评判它的美恶，美感的态度则把我放在作品中间去分享它的生命。这两种活动根本不同，所以克罗齐说“诗人在为批评家时便失其为诗人”。

在文艺方面，理想的批评必有欣赏作基础。欣赏就是美感的态度。一个人必先自有艺术的经验然后才可以批评艺术。十六世纪英国诗人琼森(Ben Jonson)说得好：“只有诗人，而且并非一切诗人，只有第一流诗人，才有批评诗人的本领。”近人艾略特(T.S.Eliot)也说：“理想的批评家就是作者自己”。如果自己没有任何艺术的经验，不了解创作的甘苦，只根据几条死板的规律来说是说非，总不免是隔靴搔痒。因此，近代美学家如克罗齐、斯宾干(Spingarn)等主张所谓“创造的批评”。照他们看，在整个的艺术活动之中，创造和欣赏与批评是一气贯串的。创造和欣赏根本只是一回事，都是突然间心中直觉到一种形象或意象，批评则是创造和欣赏的回光返照，见到意象之后反省这种意象是否完美。《旧约》的《创世记》开端说上帝已创造了世界，放眼一看，见着它很完美，这是一个最好的批评实例。真正的批评家都应该象创造世界的上帝一样，看见自己的作品而察觉它美或不美。如果批评者不是著作者自己，他也必须先把所批评的作品变成自己的。做到这步，他才能从作品里层窥透它的脉搏气息，才能寻出它的内在的价值，不只是拿外来的标准和义法去测量它。创造是造成一个美的境界，欣赏是领略这种美的境界，批评则是领略之后加以反省。领略时美而不觉其美，批评时则觉美之所以为美。不能领略美的人谈不到批评，不能创造美的人也谈不到领略。批评有创造欣赏做基础，才不悬空；创造欣赏有批评做终结，才底

于完成。就批评为“创造的批评”而言，它和美感的态度虽然有直觉和反省的分别，却彼此互相补充。

三

我们分析美感经验时，再三说明它是单纯的直觉，不带任何名理的思考。这一点最易引起误会。有人会问：要欣赏一件文艺作品，决不能不先了解它的意义，如果要了解它的意义，我们如何能不用名理的思考呢？比如读一首诗，我们决不能马上就把它当作一个意象悬在心眼前，必定先懂得每字每句的意义，分析它的音韵方面的技巧，知道诗人在某种情境之下做成这首诗，这就是用名理的思考，这就是取科学的态度了。我们回答说，这番话丝毫不错，不过和我们的主旨并不冲突。我们只说美感经验和名理的思考不能同时并存，并非说美感经验之前后不能有名理的思考。美感经验之前的名理的思考就是了解，美感经验之后的名理的思考就是批评，这几种活动虽相因为用，却不容相混。

谈到这里，我们可以附带地讨论一个相关的问题。美感经验既全在欣赏形象而不旁迁他涉，它和历史的知识有无关系呢？要解决这个问题，我们须回到艺术和人生的问题。从一方面说，艺术生于直觉，直觉的对象全在形象本身，与实际人生无涉，所以欣赏作品和了解作者的生平是两件不相同的事。从另一方面说，艺术是情感的表现，与生活经验息息相关，欣赏作品又不能不了解作者生平的遭际。近代美学家如克罗齐、贝尔(Clive Bell)等都侧重第一个观点。贝尔在《艺术论》里说：

“欣赏艺术，我无须知道作者的生平。我断定这幅画比那

幅画好，实在不用历史的帮助。但是我如果要解释一个作者的艺术何以日渐退化，知道他害过大病或是娶了一位太太，每天都要他做饭，倒是有些用处。看出他的退化，这纯粹是美感判断；来解释这种退步的原因，这却是历史家的事。

贝尔的话是针对现代传记研究的风气而发的。这种风气从法国泰纳(Taine)和圣伯夫(Sainte-Beuve)两位批评家以后才盛行。据泰纳说，造成各国文学的三大主动力是时代、环境和民族性，要了解一国文学，必先把这三件事了解清楚。这三件事通常都属于历史的范围。圣伯夫则特别注重泰纳所忽略的一个要素，就是作者自己的个性。他以为文学和生物学一样，是一种“研究心灵的自然科学”。所以他特别注重作者的生平，虽然一件很微细的琐事轶闻他也不肯放松。从他以后，有一派学者专门在传记上做功夫，例如英国的斯特雷奇(Lytton Stretchy)、法国的莫洛亚(André Maurois)、德国的路德维希(E. Ludwig)，都是从传记入手去研究文学的。此外弗洛伊德派心理学者也看重作者生平和作品的关系。他们以为文艺是欲望的满足，作者不满意于现实世界，才创造理想世界以弥补缺陷，因此要了解作品，必须知道作者的内心生活，尤其是他的潜意识的生活。

历史派和美学派的见解和方法似乎都太偏，彼此可以互相补充。了解和欣赏虽是两回事，但是二者不可缺一，了解是欣赏的预备，欣赏是了解的成熟。只就欣赏说，作者的史迹是题外事；但就了解说，作者的史迹却非常重要。所以遇到一种艺术作品，我们应作两种疑问：第一，这件作品所表现的情感如何发生？它的动机何在？它与作者生平有何关系？作者是否受过旁人的影响？他创造这种作品时的经过如何？其次我们应问这种作品是不是艺

术？它能否引起美感经验？我在欣赏它时心境起何种变化？第一类问题是历史的和心理学的，第二类问题是美学的。圣伯夫派学者只言历史，弗洛伊德派学者只言心理学，所以只注意到第一类问题。克罗齐派学者只言美学，所以只注意到第二类问题。其实这两类问题都不可偏废。未了解决不足以言欣赏，只了解而不能欣赏，也只做到史学的工夫，没有走进文艺的领域。

举一个实例来说。从前注诗家往往好牵强附会，在每首诗里都要见出“微言大义”，把恋爱诗也解作忠君爱国。这固然是错误。但是往日中国士大夫确有在作品中隐寓家国之感的习惯，我们不能一概否认。比如陶潜的诗是直截平淡的，要了解他，似乎不要多少的历史的帮助。但是如果我们不知道他痛恨刘裕篡晋一件史实以及晋朝社会环境和士大夫的习气，对于《归去来辞》、《桃花源记》、《饮酒》、《咏荆轲》诸作就不免有些隔膜。从此可知作者生平的事实和欣赏他的作品并非毫无关系。一般富于考据癖的学者的错误不在从历史传记入手研究文学，而在穿凿附会与忘记文学之为艺术。他们以为作者一字一句都有来历，于是拿史实来牵强附会，曲为之说。例如《红楼梦》有多少“考证”和“索隐”？它的主人究竟是纳兰成德，是清朝某个皇帝，还是曹雪芹自己？这些问题被“红学家”闹个不休，他们忘记艺术是创造的，虽然可以受史实的影响，却不必受史实的支配。一个意象世界原不必实有其事。尤其可笑的是他们因考据而忘欣赏，既然把作品的史实考证出来以后，便以为能事已尽，而不进一步把作品当作艺术去欣赏。考证的目的原来在帮助了解，了解的目的原来在帮助欣赏。考证而不欣赏，无异于种而不获。这种“功成而不居”的精神原可佩服，不过从美感观点看，究竟是一种缺陷。

第六章 美感与联想

承认美感经验为形象的直觉，我们还可以解决另一个纠纷的问题，就是美感与联想的关系。联想是一种最普遍的作用，通常分为两种。一种是类似联想，例如看到菊花想起向日葵，因为它们都是花，都是黄色，在性质上有类似点。一种是接近联想，例如看到菊花想起中山公园，又想起陶渊明的诗，因为我在中山公园里看过菊花，在陶渊明的诗里也常遇到提起菊花的句子，两种对象虽不同，而在经验上却曾相接近。这两种联想有时混在一起，例如看到菊花想起陶渊明，一方面是一种接近联想，因为陶渊明常做菊花诗；一方面也是一种类似联想，因为菊花有高人节士的气概，和陶渊明的性格很类似。

凡是两个观念联在一起想时都用联想，例如说“人是动物”、“这个声音象是张三的”、“妻就是老婆”、“美感经验是形象的直觉”、“流云如白衣苍狗”、“衣在箱子里”等等。从此可知凡是可以用一个完全语句表示的知识都是联想作用的结果。这就是说，联想是知觉、概念、记忆、思考、想象等等心理活动的基础，意识在活动时就是联想在进行。从前哲学家如霍布斯(Hobbes)、詹姆斯诸人把思想分为有意旨的(voluntary thought)和联想的(associative thought)两种。“联想的思想”是自由

起伏飘忽不定的。例如我此刻从菊花想起，想到中山公园，由中山公园想到溥心畲的画展、檀柘寺、蛇、《古舟子咏》中一行诗、鸦片烟等等。从菊花到鸦片烟虽似牛头不对马嘴，其中联想线索前后相承，却有关系可寻；虽有关系可寻，却都是偶然的。换一个时间，换一个环境，我也许可以由菊花想起许多其他事物。梦中的思想往往完全是联想的。“有意旨的思想”也是由甲到乙由乙到丙逐渐前进，但是在辗转前进时步步受一个主旨控制，它所走的方向是由主旨指定的。甲和乙、乙和丙相承是以必然关系为线索的。日常思考都是用这种“有意旨的思想”。其实“有意旨的思想”也还脱离不了联想，所不同者不过是一个是有定向、有必然关系的联想，一个是飘忽的偶然的联想罢了。现在我们沿旧习惯，说联想作用时单指飘忽的偶然的联想，就是与“有意旨的思想”有别的“联想的思想”。

在观照自然或艺术时，我们最容易起联想，因为我们暂时丢开实际生活的种种牵制，心里没有一个主旨指定思路的方向，平时可以限制联想的种种力量都暂时失其作用。一般人觉得一事物美时，大半因为它能唤起甜美的联想。最简单的实例是颜色的偏好。我们对于颜色，往往因民族、年龄、性别、教育不同而各有所偏好，有人偏好红色，有人偏好青色。据一派心理学家看，这都是由于联想作用。例如红是火和血的颜色，所以看到红令人觉得温暖，感到热情。青是田园草木的颜色，所以看到青色令人联想到乡村生活的安闲。再比如看画。图画的美本来在颜色、线纹、阴影诸成分的谐和配合所现出的意象。多数人看画却不着重这一点而着重画里的故事。乡下人欢喜把孟姜女、薛仁贵、桃园三结义、安天会的图糊在壁上做装饰，并不是因为能欣赏那些木板雕刻，而是因为它们可以引起许多有趣的故事的联想。这种心

理习惯是很普遍的，所以往日画家都喜欢用历史宗教的题材。例如《拿破仑的结婚》、《乾隆南巡》、《耶稣临刑》之类的图画虽然本身不一定有什么价值，却为多数人所爱看。詹姆斯说，有一位老修道妇站在一幅耶稣临刑图前合掌仰视，悠然神往。旁人问她那幅画如何，她回答说：“真美！你看上帝是多么仁慈，让自己的儿子去牺牲，来赎全人类的罪孽！”在音乐方面联想的势力更大。据近代实验美学的结果，纯粹的音乐嗜好是极稀罕的，许多人欢喜音乐，都不是因为欣赏声音的和谐，而是因为欢喜它所唤起的视觉的意象。我们在实验报告里摘一两节出来看：

我仿佛坐在皇后的大厅里。一位穿红袍的女子在拉提琴，另外一个女子在伴着琴声唱歌。那位拉琴者的面容很凄惨，她生平一定有什么失意的事。

——剑桥大学Meyers教授的实验报告

听瓦格纳的《林间微响》时我很明显地看见一丛青绿的橡树和棕榈，橡树高低如普通的橡树，棕榈有时高达三四米。……我隐约听见橡树的最高枝有一只夜莺在歌唱。……我想那只夜莺是黄色夹黑色，但是我并没有看见它。

——巴黎大学Delacroix教授的实验报告

中国许多诗人描写音乐的诗也可当作实验报告看。例如李颀的《听董大弹胡笳》：

空山百鸟散还合，万里浮云阴且晴。嘶酸雏雁失群夜，
断绝胡儿恋母声……幽音变调忽飘洒，长风吹林雨堕瓦。迸

泉飒飒飞木末，野鹿呦呦走堂下。

韩愈的《听颖师弹琴》：

昵昵儿女语，恩怨相尔汝。划然变轩昂，勇士赴敌场。
浮云柳絮无根蒂，天地阔远随飞扬。喧啾百鸟群，忽见孤凤凰。
跻攀分寸不可上，失势一落千丈强。

白居易的《琵琶行》：

大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹，
大珠小珠落玉盘。间关莺语花底滑，幽咽泉流冰下难。

同样的实例甚多，不胜枚举。这些名句所描写的都只是音乐所唤起的联想而不是音乐本身。

这种联想所生的情感是不是美感呢？从前英国有一派心理学家用联想解释一切美感经验。这种见解流行很久，到康德时才受动摇。康德分美为“纯粹的”（pure beauty）和“有依赖的”（dependent beauty）两种。“纯粹的美”只在颜色、线形、声音诸原素的谐和的组合中见出。这种美的对象完全是一种不具意义的模型（pattern）。我们看这种模型时，心灵的活动最自由，不受真、善、效用、目的种种观念的限制。最好的例是不表物形的阿拉伯式的图案、音乐、云彩、瀑布、星辰等。“有依赖的美”则于形式之外别具意义，使人由形式旁迁到意义上去。例如人和其他生物的美都夹杂有目的、效用等实用的观念在内。我们赞美一匹马，因为它活泼、雄壮、轻快；赞美一棵橡树，因为它茂盛、

挺拔、坚强。这些观念都是由实用生活得来的，因如此等类的性质而觉得一种事物美，那种美就不是纯粹的而是有依赖的。依康德看，除了不表物形的图案画、刺绣、建筑、磁器、音乐之外，艺术作品大半是模仿的(imitative)。它们的价值不外在模仿是否逼真以及所模仿的事物性质是否在生命上有价值两点见出。这种价值都是“外在的”，实在不足据以为凭来断定作品本身的美丑。因联想而见到事物的美，自然更不是纯粹的美了。

美感是否有关联想的问题与形式和内容的问题密切相关。康德是偏重形式而忽视内容的。他的学说在近代影响极大。近代艺术无论在理论方面或在实施方面，都在倾向形式主义。向来学者欢喜把艺术分为两个成分，一个是“内容”，又称“表现的成分”(representative element)或“联想的成分”(associative element)；一个是“形式”，又称“形式的成分”(formal element)或“直接的成分”(immediate element)。比如说图画，题材或故事属于“表现的成分”，颜色、线形、阴影的配合属于“形式的成分”。再比如说诗，我们读一首诗所了解的意义是“表现的成分”，它的音节则为“形式的成分”。

近代艺术特别着重“形式的成分”，操之过激者甚至于反对艺术含有任何“表现的成分”。在理论方面，形式主义的始祖当然是康德。后来的哲学家如叔本华、尼采、克罗齐诸人特别着重艺术的自由独立，不牵涉到科学伦理种种问题；他们所主张的其实还是变相的形式主义。在文人方面，佩特(Walter Pater)以为一切艺术都以逼近音乐为指归，因为在音乐里内容和形式混化无迹。他象是主张内容和形式有同等的重要，其实仍是偏重形式，因为音乐的最高境界是只见形式而不见内容的。前章所引过的贝尔的《艺术论》更是一种极端的形式派的宣言。

就实施方面说，图画中的后期印象主义几乎把“表现的成分”减低到零度。比如看一幅塞尚的画，你起初只望见许多颜色、线形凑合在一起，成为一种很和谐的“模型”，须费过一番审视和猜度，才知道所画的是房子还是崖石。立体派的画也可以说是想以形式来化除内容。本来是一个人体，却用许多小立方形、椭圆形等等堆砌成一种“模型”，使你一眼看到就觉得那模样好看，而忽略它所表现的是人体。在音乐方面，从瓦格纳把音乐配合戏剧成为“乐剧”之后，“表现的成分”才渐增多，近代的理论和实施都是向瓦格纳起反动。依乐理学家汉斯立克(Hanslick)看，音乐只是拿许多高低长短不同的音，组成一种很美的形式。在其他艺术之中，形式之后都有意义，在音乐中则形式之后绝对没有什么意义。音乐的美完全是形式的美。舒曼(Schumann)反对在音乐里寻意义，更加剧烈。他说：“批评家老是想知道音乐家无法用文字表现出来的东西，他们对于所谈的问题往往十分没有懂得一分。天！将来有一天人们不问我们在神圣的作品之后隐寓什么意义么？把第五阶音辨清楚罢，别再来扰我们的安宁！”近代音乐自然也还有描写风物和叙述故事的，但是大半不是上品。在诗歌方面，法国近来的“纯诗运动”(La Poésie Pure)就是一种极端的形式的表现。依照伯列蒙(Abbe Bremond)说，诗应该象音乐一样，在未令人明了意义之前，就能用声音象通电流似地直接地打动读者或听者的心灵。因此，诗的重要成分在声音不在意义，这就是说，在形式不在内容。英国斯温伯恩(Swinburne)和法国象征派诗人做诗，就是把声音看得特别重要。

在这种形式主义弥漫全世界的时代，联想作用在美感经验中的位置自然大受打击。一般学者反对联想与美感有关，理由不外四种：

一、在美感经验中我们聚精会神于一个孤立绝缘的意象上面，不旁迁他涉，联想则最易使精神涣散，注意力不专，使心思由美感的意象本身移到许多其他事物上面去。拿牛希济的“记得绿罗裙，处处怜芳草”两句词为例来说，在审美时，我看到芳草，就一心一意地领略芳草的情趣；在联想时，我看到芳草，就想到绿罗裙，又想到穿罗裙的美人，既想到穿罗裙的美人，心思就已不复在芳草了。康德所说的“有依赖的美”就是由形象本身联想到它的价值效用所见到的美。凡是联想都是“有依赖的”。

二、联想由甲到乙，由乙到丙，关系全是偶然的，没有艺术的必然性。比如一幅画以西湖秋月为题材，如果观者不专注意画的本身而信任联想，则甲可因西湖而联想到鲤鱼，乙可以因夜月而联想到从前在月夜中游过的采石矶。鲤鱼、采石矶和《西湖秋月》画漫不相关，不能形成一个艺术的整体。

三、注重联想就是注重内容。许多人读诗看画，大半先问它的内容如何，所谓内容就是情节。他们以为有些情节可以唤起堂皇典丽的联想，有些情节只能唤起丑陋平凡的联想，所以艺术应该慎择题材。题材选得好，再装上堂皇典丽的内容，人家一看，自然就联想到一些很美的意象。但是内容并不能决定艺术的好坏。许多画家同时画一棵树，许多小说家同时描写一个社会，他们的成绩并不能相提并论。如果你不是艺术家，纵有极好的内容，也不能创造好作品出来。反之，如果你是艺术家，极平凡的题材可以点铁成金。印象派大师如莫奈、凡·高诸人不是往往在一张椅子、一个苹果或是几间破屋之中表现出情深意永的世界么？以题材的联想来打动观众，只是取巧偷懒，并不是艺术家的勾当。

四、从近代实验美学的结果看，联想最丰富的人大半欣赏力

也最低。尤其在音乐方面，对于音乐有修养的人大半只注意到声音的起承转合，不想到意义，也不发生视觉的幻象(参看本书《近代实验美学》中所引的实验报告)。

这些攻击联想的话都很言之成理，但是终有不惬人心处。换一个观点看，联想对于艺术的重要实在不能一概抹煞，因为知觉和想象都以联想为基础，无论是创造或是欣赏，知觉和想象都必须活动，尤其在诗的方面。普列斯柯特在他的《诗的心理》(Prescott, The Poetic Mind)里援引霍布斯的“有意旨的思想”和“联想的思想”的分别，以为诗完全属于“联想的思想”，和梦极相似。诗境往往是一种梦境，在这种境界中，诗人愈能丢开日常“有意旨的思想”，愈信任联想，则想象愈自由，愈丰富。柯尔律治(Coleridge)在吃鸦片烟之后睡眼朦胧之中，做成他的名诗《忽必烈汗》，是一个最好的例证。我们将来在讲创造的想象时还要详细说明这个道里。诗人在做诗时，自己固然仿佛在梦境里过活，还要设法“催眠”读者，使读者也走到梦境里，欣赏他所创造的世界。“催眠”的方法不外两种，一种是以低徊往复的音乐，一种是以迷离恍惚的意象。这个道理法国美学家苏里阿在《艺术中的暗示》(Paul Souriau, La Suggestion dans l'Art)里说得最清楚。如果丢开联想，不但诗人无从创造诗，读者也无从欣赏诗了。

我们如果仔细研究法国象征派的理论，可以更加明了诗和联想的关系。从一方面说，象征派提倡“纯诗”，主张诗应该以音乐直接地打动感官，不借重于寻常理智的了解，所以把内容所引起的联想减到最低限度。从另一方面说，他们又主张各种感官可以默契旁通，视觉意象可以暗示听觉意象，嗅觉意象可以旁通触觉意象，乃至宇宙间万事万物无不是一片生灵贯注，息息相通，

“香气、颜色、声音，都遥相呼应”（用波德莱尔的题为《感通》[Correspondances]中的诗句），所以诗人择用一个适当的意象可以唤起全宇宙的形形色色来。兰波(Rimbaud)也曾用《母音》为题做过一首十四行诗，渲染AEIOU五音所引起的视觉意象，例如写I音的两行：

I，灿烂的深红，淋漓的喷血，
盛怒或沉醉而忏悔时的朱唇的笑。

由I音联想到红色、鲜血和美人的笑容，I音不过是一个导火线，深红、鲜血、朱唇的笑容是由这导火线所迸发出来的光辉四射的意象世界。

诗的微妙往往在联想的微妙，这个道理我们在中国诗里也可以看出。例如李贺的《正月》：

上楼迎春新春归，暗黄着柳官漏迟。薄薄淡霭弄野姿，
寒绿幽风生短丝。锦床晓卧玉肌冷，露脸未开对朝暝。官街
柳带不堪折，早晚菖蒲胜绾结。

八句诗把整个的早春景象描写得淋漓尽致。它的每个意象似乎都经过推敲来的，用意在用不同的富于代表性的事物刺激各种感官，使每种感官都觉得眼前是正月天气。我们眼睛看到的是暗黄，淡霭，寒绿，短丝，刚发芽的柳，露脸未开的花和还不能打绾结的菖蒲，皮肤所感到的是幽风，晓卧的冷和薄薄淡霭以及“露脸未开对朝暝”的整个的氛围空气。写早春，尤其是写宫中的早春，只能着重视觉、触觉和温度感觉，因为鸟鹊还未开始歌

唱，声音也容易打破迟迟早春的清寂幽寒的风味。我们只听到迟缓的宫漏，但是在诗本身的音乐中，也仿佛觉得早春的情趣毕竟还是可以用耳来领略。只玩味“薄薄淡霭弄野姿，寒绿幽风生短丝”两句，你如果只见到颜色，感到气温而听不见什么，你就失去此诗的许多的美妙。这种声音的影响虽不易分析，但是细心总可以觉得出来。也许第一句的轻脆淡远的风味是由“薄薄”叠字、首六字全用仄声以及“霭”、“野”两个柔和而响亮的上声所传出来的，第二句的纤迟、阴森、幽静的风味是连用“幽”、“风”、“生”、“丝”四个阴平声所传出来的。

再如李商隐的《锦瑟》：

锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。庄生晓梦迷蝴蝶，
望帝春心托杜鹃。沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。此情
可待成追忆？只是当时已惘然。

全诗以五六两句为最精妙，但与上下文的联络似不明显，尤其是第六句象是表现一种和暖愉悦的气象，与悼亡的主旨不合。向来注者不明白诗与联想的道理，往往强为之说，闹得一塌糊涂。他们说：“玉生烟，已葬也，犹言埋香瘞玉也”，“沧海蓝田言埋玉而不得自见”，“五六赋华年也”，“珠泪玉烟以自喻其文采”（见朱鹤龄《李义山诗集笺注》萃文堂三色批本）。这些说法与上下文都讲不通。其实这首诗五六两句的功用和三四两句相同，都是表现对于死亡消逝之后，渺茫恍惚，不堪追索的情境所起的悲哀。情感的本来面目各人只可亲领身受而不可直接地描写，如须传达给别人知道，须用具体的间接的意象来比拟。例如秦少游要传出他心里一点凄清迟暮的情感，不直说而用“杜鹃声里斜阳暮”

的景致来描绘。李商隐的《锦瑟》也是如此。庄生、蝴蝶，固属迷梦；望帝、杜鹃，亦仅传言。珠未尝有泪，玉更不能生烟。但沧海月明，珠光或似泪影，蓝田日暖，玉霞或似轻烟。此种情景可以想象揣拟，断不可拘泥地求于事实。它们都如死者消逝之后，一切都很渺茫恍惚，不堪追索；如勉强追索，亦只“不见长安见尘雾”，仍是迷离隐约，令人生哀而已。所以第七句说“此情可待成追忆？”四句诗佳妙不仅在唤起渺茫恍惚不堪追索的意象，尤在同时能以这些意象暗示悲哀。“望帝春心”和“月明珠泪”两句尤其显然。五六两句胜似三四两句，因为三四两句实言情，犹着迹象，五六两句把想象活动区域推得更远，更渺茫，更精微。一首诗中的意象好比图画的颜色阴影浓淡配合在一起，烘托一种有情致的风景出来。李商隐和许多晚唐诗人的作品在技巧上很类似西方的象征派，都是选择几个很精妙的意象出来，以唤起读者的多方面的联想。这种联想有时切题，也有时不切题。就切题的方面说，“沧海月明”二句表现消逝渺茫的悲哀，如上所述。但我们平时读这两句诗时常忽略这切题的一方面，珠泪玉烟两种意象本身已很美妙，我们的注意乃大半专注在这美妙的意象本身。从这个实例看，诗的意象有两重功用，一是象征一种情感，一是以本身的美妙打动心灵。这第二种功用虽是不切题的，却自有存在的价值。

从这些实例看，我们可以知道联想对于诗的重要。诗只是一个实例，其他艺术可以类推。比如欧洲纪元后第一世纪到十五世纪的图画雕刻大半以宗教故事为题材。那时候的画家和雕刻家有些是僧侣，有些是靠僧侣过活的，他们本来的用意在用艺术来宣传宗教。当时人民多不识字，不能读《圣经》，但是图画雕刻是有目共赏的，所以把《圣经》的故事用图画雕刻翻译出来。当时

人看到这种图画和雕刻，立刻就联想到耶稣教的圣迹，美的欣赏只是附带的。我们现在把欧洲纪元后第一世纪到十五世纪一千多年的宗教艺术纯粹地当作艺术看，已失当时作者的本意。依极端的形式派学者的主张，我们应该把它纯粹地当作艺术看，把宗教的联想一齐丢开。这种办法实无异于丢开艺术的灵魂而专研究它的形体。罗马时代避难的教徒在地窟的壁上画一只羊，中世纪雕刻家在“哥特式”大教寺的门上雕一幕《创世纪》，或是文艺复兴时代意大利画家在僧院墙壁上画一幅《最后的晚餐》，他们动一刀一笔，都有宗教的热忱在驱遣。我们如果能联想起许多历史和宗教的知识，把当时产生那种艺术的背景和心理在想象里再造出来，对于那种艺术的了解不更深刻么？所得的美感不更浓厚么？不比只顾到一眼就看到的颜色、线纹的配合较进一层么？欣赏不能不借助于联想，因为它不能不借助于了解。我们在前章已经说过，了解是欣赏的必有的预备，但不就是欣赏。联想也是如此。所以联想有助美感，与美感为形象的直觉两说并不冲突。在美感经验之中，精神须专注于孤立绝缘的意象，不容有联想，有联想则离开欣赏对象而旁迁他涉。但是这个意象的产生不能不借助于联想，联想愈丰富则意象愈深广，愈明晰。一言以蔽之，联想虽不能与美感经验同时并存，但是可以来在美感经验之前，使美感经验愈加充实。

来在美感经验之前的联想也不可以一概论，有些可以帮助美感，有些可以扰乱美感。举一个很简单的例来说明，比如林逋的“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”两句咏梅诗，把梅花的神理风韵都传出来了。它每个字都表现一个意象，每个意象都可以引起种种联想。如果单看“疏”字，我们可以联想到五服之外的亲属，或是“禹疏九河”，或是上皇帝的奏疏，其他仿此。在

看这两句诗时，我们如果因“疏”字而起这些纷乱的联想，自然离诗太远。实际上我们并不起这些联想，因为“疏”字不是独立的，它与“影”字相联。这个“影”字引导我们对于“疏”字的联想只朝一个指定的方向走，就是“稀疏”的“疏”。“疏影”也可以引起无数的联想，如几株杨柳的疏影或是几个行人的疏影。在实际上我们也不这样联想，因为“疏影”也不是独立的，它是嵌在一首咏梅花诗里面，全诗字句语气都引导我们对于“疏影”的联想只朝一个指定的方向走，就是梅花的疏影。从此可知艺术作品中些微部分都与全体息息相通，都受全体的限制。全体有一个生命一气贯注，内容尽管复杂，都被这一气贯注的生命化成单整。这就是艺术上的“寓杂多于整一”(variety in unity)这条基本原理，也就是批评学家和心理学家所常争论的想象(imagination)和“幻想”(fancy)的分别。“幻想”是杂乱的，飘忽无定的，有杂多而无整一的联想，例如因“疏”字联想到“禹疏九河”、“今年黄河水灾”、“水灾捐”等等。“想象”是受全体生命支配的有一定方向和必然性的联想，例如上文林逋的梅花诗所唤起的整个境界。联想在为幻想时有碍美感，在为想象时有助美感。

这个道理可以拿近代实验美学的结果来证明。英国心理学家布洛(即倡“心理的距离”说者)试验各种人对于颜色的反应，发现有一类人偏好某种颜色，大半因为它所引起的联想。联想又有分别，比如同是青色，甲联想到草木，乙联想到他曾经喝过的青色药水。甲的联想带几分客观性，因为多数人见到青色都联想到草木，乙的联想却全是主观的偶然的；所以甲比乙对于青色的反应较近于美感经验。但是只是客观性一个条件还不够。如果甲真正对于青色得到美感，他的从联想内容(草木)得来的情感须能

和从颜色本身(青色)得来的情感相融化,使颜色恰能表现联想内容的神髓。依布洛看,联想有“融化的”(fused)和“不融化的”(non-fused)两种。“融化的联想”就是上文所说的“想象”,可助美感;“不融化的联想”就是“幻想”,与美感无关。据剑桥大学马尧斯教授的实验,音乐也是如此。如果音乐所联想起的情景与音乐本身能融化成一气,它就能增大音乐所引起的美感,不比偶然的散漫的联想有破坏美感意象孤立的毛病。

我们在第三章里讲过移情作用和联想的关系。比如姜白石的“数峰清苦,商略黄昏雨”两句词是把山看成人,把人的情感移到山身上去,这实在还是一种类似联想,不过我们的意识不察觉到这种联想的进行而已。立普斯要说明移情作用不仅是类似联想,提出能“表现”和不能“表现”的分别。比如一座房子如果因为是亡友的住所,使你觉得它凄惨,那只是联想;如果它因为线纹、颜色的配合而使你觉得它凄惨,它就算是能“表现”凄惨的情感,就能起移情作用。立普斯所谓“表现”就是布洛所谓“融化”,甲物能“表现”乙物情感,就因为甲和乙能相“融化”成一体,也就是因为由甲到乙的联想有必然关系,不仅出于幻想。

第七章 文艺与道德(一): 历史的回溯

一

在持文艺独立自主者看，文艺与道德绝无关系；在道德家看，文艺的价值必以其所含道德的教训为准。这两派人都不觉得文艺与道德的关系能够成为问题。但是不喜拘执成见而好平心静气地寻求真理的人们一定觉得这真是一个最难的问题。在他们的长期寻求中，他们一定有时倾向文艺自主说，有时倾向文艺含道德教训说，有时觉得两说各有利弊，苦于彷徨无所依归。在本篇中我们先把这个问题作一个简单的历史的回溯。看清各家的争点所在，和这个问题的复杂性以后，我们再进一步参较事实作理论的建设。

在中国方面，从周秦一直到现代西方文艺思潮的输入，文艺都被认为道德的附庸。这种思想是国民性的表现。中国民族向来偏重实用，他们不欢喜把文艺和实用分开，也犹如他们不欢喜离开人事实用而去讲求玄理。“文”只是一种“学”，而“学”的目的都在“致用”。一个人的第一要务是效用于家国，没有机会效用于家国，或是于效用家国之外还有剩余的时间和精力，才去

弄文学，所以孔子说：“行有余力，则以学文。”扬雄以文章为“雕虫小技，壮夫不为”。《国语》、《离骚》、《孙子兵法》、《史记》以及许多诗文名著，据说都是不得志的“贤者”的“发愤之作”。

这并非说中国人不尚文，世界上没有比中国人更尚文的民族，不过中国人尚文，不是看重它本身的美，而是看重它的效用。最浅显的效用是动听。“言之无文，行之不远。”话要说得漂亮，人家才相信你的道理。孔子劝人学诗，因为“不学诗，无以言”，虽学诗而“使于四方，不能专对”，仍是无用。但是诗文的最大的效用在有益于世道人心。孔子赞美《关雎》，因为它“乐而不淫，哀而不伤”；劝小子学诗，因为“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨，迩之事父，远之事君，多识于草木鸟兽之名”。诗是一种“教”，它的教义是“温柔敦厚”。儒家在历代都居独尊的地位，向来论诗文者大半只是替孔子所说的几句老话下注脚。

孔子袒护诗文，全从道德政治着想，以为诗文是道德政治中所必须有的一个节目。两汉以后，文人和诗人逐渐成为一种特殊的职业阶级。多数作者对于道德政治本没有什么兴趣或创见，因为要维持他们的职业的尊严，便硬说他们的胸中原来有一番大道理，他们的作品是有益于世道人心的。这种习惯的养成与汉以后帝王“尊经”有关。文学的最高的理想既是六经，而六经的主旨既在启发微言大义，则继起的文学自不能“言之无物”。持此说最早的人是扬雄。他说：“书不经，非书也；言不经，非言也。”言必学经，所以他把自己的《法言》比《论语》，《太玄》比《易经》。魏晋时风气稍转变，文学逐渐离开经学的束缚，几乎要走上独立自主的路。一时代表文艺思想的著作如曹丕的《典论·论文》、曹植的《与杨德祖书》和《与吴质书》，以及陆机的《文

赋》之类，都很少汉人的道学气和经学气。陆机的《文赋》尤其值得注意，因为他纯粹地从文学观点去讨论文学，丝毫不拿道德来装饰门面。梁昭明太子编《文选》，不列经史子的文章，一方面打破汉人尊经的思想，同时也对纯文学运动加以有力的推助。不过汉人尊经明道的思想也并未完全消灭。桓范的《世要论·序作》篇里有这一段话：“夫著作书论者，乃欲阐宏大道，述明圣教，推演事理，尽极情类，记是贬非，以为法式。”这还是扬雄的老话。齐梁时有两部重要的批评著作，恰好代表当时文学上两种相反的倾向。一部是刘勰的《文心雕龙》，代表传统的“文必明道”的思想。他开章明义，便是《原道》，接着就是《征圣》《宗经》。《原道》篇的结论是“道沿圣以垂文，圣因文而明道”，和“辞之所以能鼓天下者，乃道之文也”。另外一部是鍾嵘的《诗品》，代表重纯文学的倾向。象陆机的《文赋》，他纯粹地站在文学立场言文学。他攻击永嘉以后的诗，因为它们“理过其辞，淡乎寡味”或“平典似道德论”。就大体说，在六朝时，纯文学的势力比较浩大，诗文都比较少经学气和道学气，但是六朝文学后来为世所诟病，也恰在这一点。唐人菲薄六朝文学，不是说它“采丽竞繁，兴寄都绝”，就是说它“绮丽不足珍”，意思只是说它除漂亮话以外，没有什么道德的教训。韩愈的最大的功劳，据一般人看，就在挽救六朝的绮靡，恢复文道的一贯。其实他继扬雄之后，开了一般中国文人的恶习气，就是本来只是一个玩弄辞章的文人，好为大言以欺世，说 he 自己是周公、孔圣人的继承者。从韩愈以后，“文以载道”、“言之有物”就成为一般文人的门面语了。清朝桐城派文人把学问分成考据、义理、词章三项，以为无论是学者或是文人，这三种功夫都不可缺一。所谓“义理”仍是从前人所说的“道”。宋朝学者偏重理学，往往

疑文学害道。程颐的《语录》里有这一段：“或问作文害道？程子曰，害也。凡为文不专意则不工，专意则志局于此，又安得与天地同其大也。《书》曰：‘玩物丧志’，为文亦玩物也。”这番话和欧洲中世纪教会攻击文艺的主张，几同一鼻孔出气。

“文以载道”说经过许多文人的滥用，现出一种浅薄俗滥的气味，不免使人“皆掩鼻而过之”。但是我们不要忘记这种俗滥的学说实在反映一种意义很深的事实。就大体说，全部中国文学后面都有中国人看重实用和道德的这个偏向做骨子。这是中国文学的短处所在，也是它的长处所在；短处所在，因为它箝制想象，阻碍纯文学的尽量发展；长处所在，因为它把文学和现实人生的关系结得非常紧密，所以中国文学比西方文学较浅近、平易、亲切。西方文艺和西方宗教一样，想于现世以外求解救，要造另一世界来代替现世，所以特重想象虚构。中国文艺和中国伦理思想一样，要在现世以内得解救，要把现世化成理想世界，所以特重情感真挚，实事求是。中国伟大的诗人如屈原、陶潜、阮籍、杜甫、李白等都是要极简朴、极真诚地把他们的忧生忧世忧民的热情表白出来，绝对没有想象虚构的俳优气。在中国文学中，道德的严肃和艺术的严肃并不截分为二事。这一个优点不是“文以载道”说所能包括，也不是对于“文以载道”说的厌恶所能抹煞的。

二

在西方各国，文艺与道德的问题闹得更剧烈。古希腊人把诗人和立法者看成一样的重要，以为他们都是教导人向好处走。柏

拉图对于这种传统的思想极怀疑。在他的名著《理想国》第十卷里，他把诗人们加上桂冠，洒上香水，向他们说了一段很客气的话之后，把他们一齐赶出理想国的境外。在他看，诗人有两大罪状。第一，感官所接触的世界是虚幻的，理智所领悟的世界才是真实的。感官世界只是“理式”(ideas)世界的模仿；诗和其他艺术又是感官世界的模仿，所以和真实隔着两重。换句话说，诗和其他艺术所说给我们听的，不是真理而是谎话。我们愈信诗，愈迷信谎话，愈难寻求真理。第二，一个完全的善人都要能以理智控制情感，诗和其他艺术都容易使人丢开理智而放任情感。我们愈喜诗，愈失理智，愈易变成情感的奴隶。柏拉图尤其不肯宽容荷马，因为一国要想强盛，对于它素所崇拜的神和英雄必定表示极端的敬仰，荷马及其他诗人所描写的神和人简直是一样无恶不作，所描写的英雄简直和平常人一样骄傲、怯懦、愚蠢。这样打破国家的信仰中心，就是危害国家的命脉。总之，诗和其他艺术的影响是不道德的，摇惑人心的，所以诗人和艺术家都不应在一个理想国里有立足地。柏拉图这篇攻击诗人的罪状是后来关于文艺和道德一切争执的发轫点。

亚理斯多德是柏拉图的最弟子，他的《诗学》似乎处处针对着他的老师的学说，竭力替诗辩护。柏拉图骂诗说谎，他却以为诗有诗的真理，比较历史更富于哲学的意蕴，因为历史只记载已然特殊的特殊事实，而诗却须表现必然的普遍的真理。这就是说，诗并非感官世界的模仿，它要超过感官世界，指出事物的必然关系来，使人一见到就觉得它深中情理。其次，柏拉图骂诗放任情感，他却以为情感是人性中所固有的，要想心理健康，我们应该给情感以适当的发泄的机会。比如悲剧的功用就在“用引起哀怜和恐怖的情节，来发散这些情绪”。人生来就有哀怜和恐怖

等等情绪，如果不让它们发散，淤积起来即可以酿成苦闷及其他心理的变态。悲剧给它们发散的机会，于是它们就不会扰乱心理的健康。一般诗的功用也就在解放情感。亚理斯多德可以说是艺术独立自主说的始祖，不把诗看成一种教训。他在《诗学》第二十五章里郑重地声明道：“评诗的标准和政治及其他技艺的标准绝不相同。”这句话仿佛是说柏拉图不应该从政治和道德的观点去嘲笑荷马。他在《诗学》中提起欧里庇得斯(Euripides)不下二十次，其中贬多于褒，但是每次贬他，都着重艺术上的缺点，始终没有从伦理的观点骂他一句。讨论戏剧结构时，他说一般人都喜欢看善有善报恶有恶报的结局，但是这种趣味实在很低下，看到惩报公平所生的快感实在不是美感。从这几点看，亚理斯多德显然不承认艺术应含有道德的教训。

在古代文艺思潮中，亚理斯多德是孑然孤立的。他以前和他以后，多数学者都以为文艺和道德不能分离。罗马批评家贺拉斯(Horace)在文艺中见出两重功能，第一是教训，其次才是发生快感。这种见解后来成为假古典派的金科玉律。从第四世纪起一直到第十五世纪止，一千多年中欧洲人都完全被耶稣教牢笼住。耶稣教在中世纪最重苦行。人们都要牺牲现世的快乐去谋来世的解救。文艺的欣赏是一种现世的快乐，所以是一种罪孽。这种苦行主义虽然没有把艺术的冲动完全压制下去，中世纪一千多年的文艺却深深地染上宗教的色彩。诸大教寺的图画雕刻都是“寓言的”(allegorical)，都要在虚构的意象之后隐寓一种宗教理想或道德教训。文学也是如此。当时伟大的作家如但丁(Dante)、薄伽丘(Boccaccio)、彼特拉克(Petrarch)等都自以为微言大义的启发者。他们都相信文艺和道德是密切相关的。

从但丁时代起，文艺复兴的势力已逐渐露头角。文艺复兴有

多方面，最重要的是精神的解放，是由中世纪耶稣教的苦行主义和来世主义，回到古希腊的现世主义和享乐主义。文艺复兴时代的人生理想是完全人，所谓完全人要在多方面尽量地发展人的可能性。人性中美的要求与善和真的要求是平等的，我们不应该让善和真的要求把美的要求抹煞去。这种自由发展的精神产生了薄伽丘、乔叟(Chaucer)、莎士比亚和塞万提斯(Cervantes)一班伟大的作者。文艺在这个时代如春雷暴发，万卉齐新，一般人对于文艺也猛然发生一种狂热。但是这种新精神的爆发对于教会的权威极不利，于是一般教会中人如意大利的莎伏那罗拉(Savonarola)、法国的波舒哀(Bossuet)、英国的高生(Gosson)，都竭力攻击诗和戏剧，以为当时人心不古，世道衰微，都是艺术所惹的祸事。在意大利有一班人激于宗教的虔诚，把许多珍贵的图画和古希腊悲剧的写本都扔到火坑里去。在英国有所谓“清教徒(puritan)的反动”，看见文学的影响不利于道德，主张把它一律废去。锡德尼(Sidney)想替诗争一口气，做成他的名著《为诗辩护》，但是他的立场仍是伦理的。清教徒骂文学伤风败俗，他不说文学自有独立存在的价值，却引许多例证说明文学究竟是有益于世道人心的。清教徒在十七世纪握过短期的政权，那时候英国所有戏院都被政府禁闭。大诗人弥尔顿(Milton)也屈服在这种清教徒的影响之下，自称著《失乐园》的用意是在“向人类宣明神道”。除宗教的势力之外，还有假古典主义的影响。它也是卫护道德的。十七世纪法国悲剧家如高乃依(Corneille)和拉辛都谨守贺拉斯的文艺寓教训的信条，用戏剧来宣传英雄主义或宗教信仰。在英国方面，琼森不满意于莎士比亚，就因为他不守“诗的公道”，让善恶不得公平的报应。

在柏拉图以后，托尔斯泰以前，从道德观点讨论文艺者以卢

梭为最重要。在他看，文艺和科学都是文化腐化自然人的利器。达兰贝尔(d'Alembert)提倡在日内瓦设戏院时，卢梭写了一封万言的长信去劝阻他。他以为人性本来好善恶恶，戏剧却往往使罪恶显得可爱，德行显得可笑，所以它的影响是最危险的。瑞士人如果要保持山国居民的朴素天真，最好不要模仿近代“文化城市”去设戏院来伤风败俗。卢梭的见解和柏拉图与托尔斯泰的见解先后辉映。

三

就大概说，从古希腊一直到十九世纪，文艺寓道德教训，是欧洲文艺思想中一个主潮，到了十九世纪，它才产生动摇。使它动摇的有两种势力。

第一是浪漫主义所附带的“为文艺而文艺”(art for art's sake)的信条。浪漫主义就是自由主义，轻理智而重情感和想象，所以对于从前的浅狭的道德观是一个重大的打击。“为文艺而文艺”一句话起于雨果(V. Hugo)，但是它的热烈的布道人是戈蒂耶(Gautier)。他在《艺术家》(L'Artiste)里宣告主张说：

我们相信艺术的独立自主。艺术对于我们不是一种工具，它自身就是一种目的。在我们看，一个艺术家如果关心到美以外的事，就失其为艺术家了。我们始终不了解意思(l'idée)和形式(la forme)何以能分开。形式美就是意思美，因为如果无所表现，形式算得什么呢？

后来在他自己的《诗序》里，他的态度更为剧烈。他说：

这诗有什么用处？美就是它的用处。这还不够么！花、香气、鸟儿以及一切还没有因效用于人而丧失本来面目者都是如此。就大概说，一件东西有用便不美。一沾实用，一落入实际生活，它就由诗变为散文，由自由变为奴隶。艺术可以一言蔽之，它就是自由，是奢侈，是余裕，是闲逸中的心灵开展。图画、雕刻、音乐都绝对没有什么用场。刻得精致的宝石，稀罕的玩具和新奇的装饰都是世间多余之物。但是谁愿意把它们涂销呢？所谓幸福并不在凡是实用不可少的东西我应有尽有，不受苦并不就是享福。用处最少的东西就是最令人高兴的东西。世间有，而且永远有，一般爱艺术的人们觉得安格尔(Ingres)和德拉库瓦(Eugène Delacroix)的油画以及布朗热(Boulanger)和德康(Decamps)的水彩画比火车轮船还更有用。

从这个观点看，艺术家应该专在形式上做功夫，不管内容是否合乎道德。左拉(Zola)常骂以道德教训讨好群众的作家为投机分子。他在《文学中的道德》一文里说：

在拿道德作投机勾当者以外，才寻出真正作家，他们只服从脾胃，不存心劝善，也不存心劝恶。

在《淫秽文学》一文里，他又说：

作家写得不好，就是罪大恶极。文学中“罪恶”一词别

无意义。……一个写得好的词句也就是一种德行。

“为文艺而文艺”的主张本发源于法国。后来海涅(Heine)把它传到德国去，惠司勒(Whistler)、王尔德(Wilde)和佩特把它传到英国去，酿成所谓“唯美主义”，于是它风靡一世，从前艺术寓道德教训之说便为人所唾弃了。

“为文艺而文艺”在十九世纪文人的心目中只是一种信仰，并没有什么深奥的理论的根据。但是当时还另有一种较深厚的势力，给从前文艺必寓道德教训说以更大的打击，这就是从康德到克罗齐一线相承的唯心主义的美学。这派美学从美感经验的分析证明艺术和道德是两种不同的活动。道德是实用的，起于意志的；美感经验是直觉的，不涉意志欲念的。象游戏一样，它是剩余精力的自由流露，是“无所为而为的观赏”，所以与道德实用无关。这个道理克罗齐说得最明白。他在《美学纲要》里说：

艺术不是意志活动所产生的。造成好人的善良意志不能造成一个艺术家。它既然不是意志活动所产生的，就与道德上的分别无关。……一个艺术家固然可以在想象中表现一个从道德观点可褒或可贬的行动；但是他的表现，因为只是一种想象，不应该因此受褒或受贬。世间没有一条刑律可以定一个意象的死刑或判它下狱，世间也没有一个头脑清楚的人对它下道德的判断。判定但丁的弗朗西丝卡(Francesca)为不道德的，或是莎士比亚的考狄利娅(Cordelia)为道德的，——这些角色对于但丁和莎士比亚纯为艺术的，好比音乐的音调一样，——实无异于判定一个三角形为不道德的，或是一个方形为道德的。

唯心派美学家中过激者不但否认文艺可以用道德的标准来衡量，并且主张人生和整个宇宙也必须以艺术的眼光去看，而不能以道德的眼光去看。尼采就是这样想。他说宇宙全是罪孽，人生全是苦痛，如从道德的观点去看它们，它们就简直应该毁灭。但是如果从艺术的观点看，这罪恶贯盈的世界和人生实在是一幅惊心动魄的庄严灿烂的图画。在他看，一切艺术，尤其是古希腊的悲剧，就是苦于道德观的日暮途穷，把世界翻成艺术的意象来解救苦恼。

四

文艺界的“为艺术而艺术”的呼声，和美学界的“无所为而为的观赏”的理论，虽然是闹得气焰冲天，可是终于没有把从前文艺寓道德教训的信条完全打倒。十九世纪还有些很大的思想家和艺术家仍然很忠实地相信文艺和道德不能分家。没有一个诗人比雪莱(Shelley)更富于革命性，更爱护艺术，但是也没有一个诗人比雪莱更相信文艺负有重大的道德的使命。他的最苦心经营的长诗都含有改善人类的道德的目的。其实并不仅是雪莱，十九世纪比较伟大的作者没有一个甘心坐在象牙之塔里面，而不睁着一双哀怜的眼睛看着十字街头的。席勒、雨果、华兹华斯、托尔斯泰、易卜生……这些名字不都是确凭确据么？我们没有数歌德，他是一般人所认为不甚关心世事的，但是谁说在《浮士德》里面歌德不曾有意地要表现一种健康的人生观呢？

把这件事记在心里，我们就知道托尔斯泰的《何谓艺术》一书并不是一种反时代潮流的作品。它是欧洲人的数千年的传统

思想的总汇。象柏拉图一样，他的话说得过火一点，所以人家觉得奇怪。向来哲学家分真善美为三事，以为真属于哲学科学范围，善属于伦理宗教范围，美属于艺术范围。倡艺术独立自主说者大半附和此说。艺术无关真与善，因为它的目的在美。我们一般人也承认美是艺术所特别追求的。托尔斯泰要根本推翻这种见解。他说：

就主观方面说，美是供给我们一种特殊快感的。就客观方面说，美是绝对完全的东西，我们承认它绝对完全，只因为从这种绝对完全的表现中，我们得到一种快感。……总之，在一切“美”中使我们愉快者不引起欲望。……我们如果要了解艺术的意义，一定要否认艺术活动的目的在美或快感。

然则艺术的目的究竟在哪里呢？我们先要明白艺术的性质。艺术象语言一样，是传达的工具。语言传达思想，艺术则传达情感。托尔斯泰接着说：

在自己的心中回想起一种自己经验过的情感，回想起之后，于是用动态、线条、颜色或是语言表出的形式把它传达出来，使旁人也可以经验到同样的情感，——这就是艺术活动。艺术是一种“人的活动”，它的要义可以一言以蔽之：一个人有意地用具体的符号，把自己所曾生活过的情感传给旁人；旁人受这些情感传染，也感觉到这些情感。

因此，艺术有消除隔阂，把人类的情感融成一片的功效。“传染

力愈强，艺术也就愈有价值。”艺术的传染性有三个条件：一、所传达的情感的个性强弱，二、传达情感的形式显晦，三、艺术家的真诚的程度，就是说，他对于所传达的情感自己是否很强烈地感觉到。这三个条件之中以第三种为最重要。但是这些条件只就艺术本身而言，此外艺术的取材(就是它所传达的情感)，也可以判定艺术的价值。就耶稣教的国家说，托尔斯泰以为值得传达的情感一定能“巩固人和人以及人和上帝的团结”。

耶稣教艺术，这就是说，我们时代的艺术，应该有普遍性，应该把人类团结起来。只有两种情感可以团结人类：第一，认识神与人的亲子关系，和人与人的兄弟关系所生的情感；其次，一切人都可感觉到的普通生活的情感，象嬉笑、哀怜、欢愉、静穆等情感。只有这种情感可以做艺术的好材料。

艺术的目的是融合情感，不在设立界限，所以最简朴的小百姓所能了解的艺术才是最高的艺术。托尔斯泰拿这些标准衡量近代欧洲艺术，以为它腐化已达极点。“艺术既成为职业的对象，它的命脉——真诚——就丧失殆尽了。”一般人所公认为伟大的作家，象希腊三大悲剧家、但丁、莎士比亚、拉斐尔、米开朗琪罗、巴赫(Bach)、贝多芬之流，都被托尔斯泰所唾骂，因为他们缺乏宗教的深沉，偏重性欲及其他无价值的情感。最后他说：

每个有理性有道德的人应该步柏拉图以及耶教和回教的教师的后尘，把这个问题重新这样地解决：宁可不要艺术，也莫再让现在流行的腐化的虚伪的艺术继续下去。

总之，艺术的目的在于宣传道德和宗教，并不在产生美感。近代艺术只求替有闲阶级制造遣闲工具，满足骄奢淫逸者的快感欲，对于社会是一种有罪的浪费。托尔斯泰要把艺术从象牙之塔搬到十字街头。他和英国罗斯金和莫里斯(William Morris)诸人都是反对当时“为艺术而艺术”的风尚。这种风尚，在他们看，最容易使艺术走到职业化和阶级化的路，结果是由与人生隔绝而腐化。这个思潮在现代很强盛。法国一般从社会学观点研究美学者，和俄国主张文艺大众化者，大半直接地或间接地承受托尔斯泰的影响。

托尔斯泰是一位虔诚的耶教信徒，不免把宗教的成见应用到艺术理论上去。但是近代科学家中也有些人深深地觉到文艺和道德的密切关系，虽然他们对于道德并没有什么成见。英国心理学派批评家理查兹(Richards)就是如此。在他看，谈到究竟，艺术总须有价值。“价值”起于事物对于人生的关系。离开人生，便不能有所谓“价值”。艺术家的任务就在保存和推广人生中最有价值的经验。什么是最有价值的经验呢？人类生来有无数自然冲动(impulses)。这些自然冲动如食欲、性欲、名欲、利欲、哀怜、恐惧、欢欣、愁苦之类往往互相冲突。在实际生活中我们让某一种冲动自由实现，便须把所有的相反的冲动一齐压抑住或消灭去。但是压抑或消灭不是理想的办法，它是一种可惜的损耗。道德的问题就在如何使相反的冲动调和融洽，并行不悖，就在对于它们加以适宜的组织(organization)。“对于人类可能性损耗最少的就是最好的组织”。换句话说，在最有价值的经验中，最多数的相反的冲动和兴趣能得最大量的调和，遭最少量的损耗和压抑。活动愈多方，愈繁复，愈自由，愈不受阻碍，则生命亦愈丰富。据理查兹说，艺术的经验是最丰富的经验，因为在想象的世界里，

实际生活的种种限制不存在，自然的冲动虽往往彼此互相冲突，我们却可把它们同时放在一个调和的系统里，不必借压抑一部分冲动才可以给另一部分冲动以自由发展的机会。举一个例来说，哀怜和恐惧两种情绪本来带着两种相反的冲动，哀怜的冲动是趋就，恐惧的冲动是避免。悲剧可以同时引起哀怜和恐惧，所以同时给两种相反的冲动以自由发展的机会。艺术作品愈伟大，它所调和的冲动也就愈繁复；用寻常语言来说，就是想象愈丰富，意义愈深广。世间事有因都有果，一个人如果真正了解一部有价值的文艺作品，他的性情和思想必定经过若干改变。一个人如果在读了一部书以后和在未读它以前完全是一样，气质毫无变化，那只有两种可能的解释，不是他自己有缺点，就是那一部书有缺点。说文艺与道德应分开的人们，不但不了解道德，也并没有了解文艺。

理查兹的学说一方面应用弗洛伊德派心理学，一方面也反映近代的人生观。弗洛伊德派心理学告诉我们，自然冲动是不能勉强压抑下去的，如果把它们勉强压抑下去，会酿成种种心理的变态。被压抑的欲望在绕弯子寻出路时，于是有文艺。理查兹虽不附和文艺为欲望的升华说，却承认压抑自然冲动是一种生机的损耗。其次，就人生哲学说，从柏拉图到中世纪耶教的大师都主张用理智去节制本能和情感。耶教的苦行主义简直把本能和情感当作罪孽的根源，要把它们完全消灭去。从文艺复兴以后，人们才逐渐放弃苦行主义的压抑政策，求人生多方面的尽量的自由发展。歌德的《浮士德》是这种近代人生观的结晶。理查兹以为我们如果要尽量地发展人的可能性，须走文艺的路，因为在文艺中相反的冲动可以调和。

关于文艺与道德问题的学说甚多，本篇只举其荦荦大者。从

这个简单的历史的回溯看，我们可以见出这个问题虽然闹了几千年之久，到现在仍是没有公认的结论。留心这个问题的人们尚有精心探讨的必要，不是武断或盲从所可了事的。

第八章 文艺与道德(二): 理论的建设

一

在历史上文艺与道德的问题闹了二千余年之久，许多伟大的思想家和艺术家都卷入战团，到今天还没有得到一个结局。这件事固然显出问题的繁难，同时也引起我们怀疑从前人讨论这问题的态度和方法都有很大的缺陷。就态度说，他们都先很武断地坚持一种信仰而后找理由来拥护它。就方法说，他们对于文艺和道德的关系，不是笼统地肯定其存在，就是笼统地否认其存在。其实就某种观点看，文艺与道德密切相关，是不成问题的；就另一种观点看，文艺与道德应该分开，也是不成问题的。从前人的错误在没有认清文艺和道德在哪几方面有关系，在哪几方面没有关系，于是“文艺与道德有关”和“为文艺而文艺”两说便成为永远不可调和的冲突。在本篇里我们想平心静气地把这两说衡量一下，看它们的长短所在，然后参较事实，仔细分析文艺与道德的关系，求出一个较可满意的结论。

文艺寓道德教训说在历史上占势力最长久，而在近代也最为人所唾弃。它在种种方面都叫人不满意。第一，从心理学方面说，

它根本误解美感经验。在创造或欣赏的一顷刻中，我们心中只有一个独立自足的完整意象。这种意象完全是想象的，我们不能拿评判实事实物的标准来评判它。天上的一片云或是园中的一朵花，在我们无所为而为地观赏时，便自成一世界，既不能教忠教孝，也不能诲奸诲淫。凡是艺术作品所表现的意象都是如此，它和实际人生是隔着一个距离的。艺术的任务在忠实地表现人生，不在于对于人生加以评价。评价是伦理范围里的事，与艺术无直接关系。从道德观点看，《红楼梦》里的贾政比贾赦、尤三姐比尤二姐都较易博得同情；但是从艺术观点看，他们应该等量齐观，作者把他们写得尽情尽理。我们欣赏贾赦、尤二姐以及西门庆、潘金莲之类的人物，并非因为在道德上同情他们，乃是因为他们在艺术上是成功的作品。

其次，从哲学方面看，文艺寓道德教训说根据的人生观太狭隘。人性本来是多方的，需要也是多方的。人性中本有饮食欲，渴而无所饮，饥而无所食，固然是一种缺乏；人性中本有求知欲而没有科学和哲学活动，本有美的嗜好而没有艺术的活动，也未始不是一种缺乏。真和美的需要也是人生中一种饥渴，——精神上的饥渴。柏拉图和耶教徒把想象和情感看成人性中的危险物，想用理智把它们压制下去。它们能否受压制还是一个问题，纵或能受压制，也还是剥削一部分天性去培养另一部分天性，究竟不是一种理想的办法。健康的人生观应该能容许多方面的调和的发展。压抑、剥削、摧残，最多只能造成畸形的发展，最后总不免流于褊狭虚伪。我们细看历史，就可以发现在一种文化兴旺的时候，健康的人生观和自由的艺术总是并行不悖，古希腊史诗和悲剧时代、中国的西汉和盛唐时代以及英国莎士比亚时代可以为证；一种文化到衰败的时候，才有狭隘的道德观和狭隘的“为艺术而

艺术”主义出现，道德和文艺才互相冲突，结果不但道德只存空壳，文艺也走入颓废的路，古希腊三世纪以后，中国齐梁时代以及欧洲十九世纪后半期可以为证。

道德上有训练，有修养，艺术上也有训练，有修养。这两种修养都可以使人达到孔子所说的“思无邪”的境界。从道德观点说，“思无邪”是胸有把握，不至为邪念所引诱。从艺术观点说，它是专心致志地无所为而为之地欣赏一个孤立绝缘的意象，注意力不旁迁他涉。一个人如果因看见内容涉及淫秽事迹的作品（如《西厢记》、《红楼梦》、《金瓶梅》之类）而动淫欲，他不但是道德的罪人，对于艺术也是孽蠹。我们对于一般人所斥为淫秽的作品可以持两种态度：一种是索性不看它或是把它毁去，免得它引动邪欲凡念；一种是尽管看它，它淫而我不淫。前者是“风帆不动，贤者心自动”，后者是“风帆虽动，贤者心不动”。请问道德家，这两种态度哪一种较合于道德的理想呢？从前怕艺术伤风败俗而主张把它消灭或加以道德化的人们都不免是“风帆不动，贤者心自动”。他们的心地本来不纯洁，愈易引诱所以愈怕引诱，以为把引诱的来源割断，就可以一清百清。其实心术不正，什么地方不是引诱？一个人要保持贞洁，不一定要做太监，做了太监，也不一定就能保持贞洁。孔子究竟是一个修行有素的人，所以他删诗定乐时，肯把桑间濮上之音和清庙明堂之叶并存不废。“才不才亦各言其子”，淫不淫亦各言其志。诗既在言志，我们就只能看它言得是否入情入理，不应问“志”的本身何如。

情感自由和思想自由一样，是不应受压迫而且也不能受压迫的。文艺是情感的自由发展的区域。情感的势力实在比理智的更强大，所以文艺对于人的影响非常深广。道德家看到这种影响，往往用两种方法来驾驭它。

第一种方法是利用。在历史上道德、宗教和政治都利用过文艺做宣传品。中国唐宋以后的古文家要用文载道，西方假古典派作者要借诗歌、戏剧作教训的工具，结果是文艺走上很褊狭、陈腐、肤浅的路。欧洲中世纪教徒要利用文艺宣传宗教，结果到文艺复兴时代，文艺变成解放精神、打破宗教束缚的主要的原动力。法国大革命时代当局要利用文艺宣传平等、自由，结果是文艺衰落。以近代最伟大的骚动和改革做背景而没有产生一种伟大的文艺作品，实在是一件可诧异惋惜的事。据布吕纳介(Brunetiere)的研究，法国革命时带宣传性的戏剧极发达，但是在当时轰动一时的剧本大半都平凡幼稚，现在已没有一部值得我们注意。据历史的教训看，利用文艺为宣传工具只有两种结果，不是象中世纪宗教艺术向利用者倒戈，就是象假古典时期和法国革命时期，文艺因不能自由发展而僵死。

道德家的第二种驾驭文艺的方法是压迫，或美其名曰“检查”、“审定”。柏拉图是第一个主张文艺要经国家审定的人，不过他的理想国并未实现，他的文艺主张也徒托空言。中世纪教徒一方面想利用文艺，同时也设法箝制文艺，但是说来很奇怪，最放任不羁的也莫过于中世纪欧洲文艺。虽然在表面上它有时涂了一些宗教的色彩做护身符，大概和外国人在卖给中国的货物上大书“提倡国货”的字样同一伎俩。英国清教徒当政时以为戏剧伤风败俗，严加禁止，但是查理二世复辟以后，戏剧复兴，偏要触犯清教徒所忌讳的猥亵挑达的言貌。近代各国政府多设专门机关去检查审定文艺作品。福楼拜的《包法利夫人》和波德莱尔的诗集《罪恶之花》都受法国政府检举过，惹起轰动一时的诉讼。乔伊斯(J. Joyce)和劳伦斯(Lawrence)的几种名著也被英国政府禁止过。但是这些被禁止的书籍销行反而更广。政府的干涉恰好替

它们做了广告。“防民之口，甚于防川。”有远见的政治家和道德家最好让思想和情感自由流露，如设堤防去阻止它们，一旦到堤防决口时，它们便不免泛滥横流，走到另一极端，影响反更坏。到了最后，文艺作品的检查审定者还是人民自己。哪一个时代没有一些无艺术价值而且有害世道人心的作品？但是这些作品中哪一部后来不遭自然淘汰？一般负检查审定文艺作品之责的官吏不幸大半都不是理想的文艺的裁判者，他们不是见地狭隘，就是趣味低下，结果不但是无补于世道人心，而且引起一般人对于文艺与道德的讨论生极强烈的反感。现在我们拿文艺和道德相提并论，仿佛自觉犯了替审定检查诸公张目的嫌疑，一般人也不免起“掩鼻而过之”的态度。这种反感实可惋惜，因为它酿成许多偏见。

二

我们在分析美感经验时，大半采取由康德到克罗齐一线相传的态度。这个态度是偏重形式主义而否认文艺与道德有何关联的。把美感经验划成独立区域来研究，我们相信“形象直觉”、“意象孤立”以及“无所为而为地观赏”诸说大致无可非难。但是根本问题是：我们应否把美感经验划为独立区域，不问它的前因后果呢？美感经验能否概括艺术活动全体呢？艺术与人生的关系能否在美感经验的小范围里面决定呢？形式派美学的根本错误就在忽略这些重要的问题。

第一，我们须明白美感经验只是艺术活动全体中的一小部分。美感经验是纯粹的形象的直觉，直觉是一种短促的、一纵即逝的活动；艺术的完成则需要长时期坚持的努力。比如做诗，诗的精华在情趣饱和的意象。这种意象突然间很新鲜地涌现于作者的眼

前，他觉得它有趣，把它抓住记载下来，于是有诗。美感经验只限于意象突然涌现的一顷刻。但是做诗却不如此简单。在意象未涌现以前，作者往往须苦心构思，才能寻到它。纵然它有时不招自来，也必须在潜意识中经过长期的酝酿。在意象涌现的一顷刻中，诗人心中固然只直觉到一个孤立绝缘的意象，对于它不加以科学的思考或伦理的评价。但是直觉之后，思考判断自然就要跟着来。作者得到一个意象不一定就用它，须斟酌它是否恰到好处；假如不好，他还须把它丢开另寻较满意的意象。这种反省与修改虽不是美感经验，却仍不失其为艺术活动。美感经验只能有直觉而不能有意志及思考；整个艺术活动却不能不用意志和思考。在艺术活动中，直觉和思考更递起伏，进行轨迹可以用断续线表示。形式派美学在这条断续线中取出相当于直觉的片段，把它叫做美感经验，以为它是孤立绝缘的。这在方法上是一种大错误，因为在实际上直觉并不能概括艺术活动全体，它具有前因后果，不能分离独立。形式派美学既然把美感经验划为独立区域，看见在这片刻的直觉中文艺与道德无直接关系，便以为在整个的艺术活动中道德问题也不能闯入，这也未免是以偏概全，不合逻辑。

其次，纵使退一步想，假定美感经验与艺术活动完全相等，如形式派所主张的，我们也要明白这种等于艺术活动全体的美感经验决不能划为独立区域。人在生理和心理两方面都是完整的有机体，其中部分与部分，以及部分与全体都息息相关，相依为命。我们固然可以指出某一器官与某另一器官的分别，但是不能把任何器官从全体宰割下来，而仍保存它的原有的功能。我们不能把割碎的四肢五官堆砌在一块成为一个活人，生命不是机械，部分之和不一定等于全体，因为此外还有全体所特有的属性。同理，我们固然可以在整个心理活动中指出“科学的”、“伦理

的”、“美感的”种种分别，但是不能把这三种不同的活动分割开来，让每种孤立绝缘。在实际上“美感的人”同时也还是“科学的人”和“伦理的人”。文艺与道德不能无关，因为“美感的人”和“伦理的人”共有一个生命。形式派美学在把“美感的人”从整个的有机的生命中分割出来时，便已把道德问题置于文艺范围之外。我们如果承认这种分割合理，便须附带地否认文艺与道德的关系。但是这种分割与“人生为有机体”这个大前提根本相冲突。承认人生为有机体，便不能不否认艺术活动可以孤立绝缘，便不能不承认文艺与道德有密切的关系。形式派美学的错误在过信十九世纪以前所盛行的机械观和分析法，这个毛病我们将来批评克罗齐派美学时还要详加讨论。

以上专论形式派美学对于文艺与道德问题的误解，此外十九世纪后半期文人所提倡的“为文艺而文艺”，在理论上更多缺点。喊这个口号的人们不但要把艺术活动和其他活动完全分开，还要把艺术家和社会人生绝缘，独辟一个阶级，自封在象牙之塔里，礼赞他们的唯一尊神——美。这种人和狭隘的清教徒恰走两极端，但是都要摧残一部分人性去发展另一部分人性。这种畸形的性格发展决不能产生真正伟大的艺术，因为从历史看，伟大的艺术都是整个人生和社会的返照，来源丰富，所以意蕴深广，能引起多数人发生共鸣。“为文艺而文艺”的倡和者把艺术和人生的关系斩断，专在形式上做功夫，结果总不免流于空虚纤巧。戈蒂耶和王尔德的成就我们是看得见的。

三

在以上两节中我们发现“为道德而艺术”和“艺术独立自主”

两个相反的主张各有各的真理，也各有各的毛病。为在事实中求理论的佐证起见，我们最好朝另一个方向去研究，就是拿以往艺术作品来分析，看它们和道德的关系究竟如何。以文艺与道德关系为标准，作品可以分为三类：（一）有道德目的者，（二）一般人所认为不道德者，（三）有道德影响者。

一、所谓有道德目的，就是作者有意要在作品中寓道德教训。这类作品中有具极大艺术价值的，如《新旧约》、中世纪的耶教艺术、但丁的《神曲》、班扬的《天路历程》、弥尔顿的《失乐园》、雨果的《悲惨世界》、托尔斯泰的小说以及易卜生、萧伯纳诸人的戏剧都是显著的例；也有没有艺术价值的，如华兹华斯的宣传教义的十四行诗(ecclesiastical sonnet)、假古典时代的教训诗(didactic poem)、法国革命时代带宣传性的戏剧、中国的无数的“善书”和“阴鹭文”都是最显著的例。从这些证据看，我们不能因为作者有道德目的，就断定他的作品好或坏。

二、一般人所谓不道德的作品定义非常难下。通常大半指材料或内容中有不道德的事迹。象《金瓶梅》、《九尾龟》、法国皮耶路易的《爱神》、英国劳伦斯的《虹》和《恰特里夫人的情人》之类都被人称为“淫书”。照柏拉图看，荷马的史诗和希腊的悲剧，都是不道德的，因为它们把神和英雄描写得象平常人一样可以犯罪作恶，破坏国民的中心信仰。琼森常不满意于莎士比亚，因为他的悲剧里没有道德目的，使善恶同归于尽。法国政府禁止波德莱尔的《罪恶之花》第一版，因为“里面有些题材最好是丢去不写”，如死尸恶臭裸体美之类。德国政府禁止《西线无战事》影片，因为它会教青年厌恶战争，妨碍国家主义。从这些实例看，我们可见从题材内容断定作品的道德或不道德，很少有作品可以宣告无罪。人生本来有许多不道德的事情，自然难

免不反映到艺术作品里去。人世不是天堂，所以艺术品不尽是洁白无瑕的仙子的行赞。其次，以上所举的作品在艺术上大半都有很高的价值，一般人或是一部分人虽然以为它们是不道德的，作者们自己却否认有什么不道德的目的。材料内容的道德与不道德并不足以决定作品的艺术的价值。但丁在《神曲·地狱》部何尝没有描写奸盗邪淫？歌德在《浮士德》里何尝没有描写恶魔大逆？但是原来丑劣的材料都经艺术熔铸成为美妙的形象。艺术的功用就在征服丑劣的自然，世间固然有些不道德的作品，如坊间流行的许多淫书，宣传狭义的爱国主义和揶揄外国人的影片，甚至于提倡狭义的英雄主义的小说，都应该以舆论的力量去淘汰。作者们大半有意迎合群众的心理弱点，借艺术的旗帜，干市侩的勾当，不仅在道德上是罪人，从艺术观点看，他们尤应受谴责。他们的作品根本不是艺术，所以不能作道德与艺术问题的论证。

三、有道德影响与有道德目的应该分清。有道德目的是指作者有意宣传一种主义，拿文艺来做工具。有道德影响是指读者读过一种艺术作品之后在气质或思想方面生较好的变化。有道德目的的作品固然有时可生道德影响。一切喜剧和讽刺小说都不免有几分道德目的，都要使人知道个人言动笑貌和社会制度习惯的缺点可笑，应该设法避免。这类作品如果在艺术上成功，无形中都可以产生道德影响。法国如果没有拉伯雷(Rabelais)、莫里哀(Molière)和伏尔泰(Voltaire)诸讽刺作家，人情风俗的变迁也许另是一样。有道德目的的作品不一定就生道德影响，很少有人因为读善书、阴鹭文而变成真正的君子。有时狭隘的道德目的反而产生不道德的影响，《水浒》的作者何尝不说要教人忠孝节义，但是许多强盗流氓都是要模仿梁山泊的好汉。最可注意的是没有道德目的的作品往往可以发生最高的道德影响。莎士比亚的悲剧

是最好的例。就目的说，莎士比亚绝对没有什么道德主张要宣传；就内容说，悲剧的事迹如女逐父，夫杀妻，臣叛君，弟弑兄之类大半是不道德的。但是在真正了解一部悲剧之后，我们并不颓丧，反而觉得感发兴起，一方面情感仿佛经过一番净化和尊严化，一方面对于人生世相也得一种深刻的观照。粗略地说，凡是第一流艺术作品大半都没有道德目的而有道德影响，荷马史诗、希腊悲剧以及中国第一流的抒情诗都可以为证。它们或是安慰情感，或是启发性灵，或是洗涤胸襟，或是表现对于人生的深广的观照。一个人在真正欣赏过它们以后，与在未读它们以前，思想气质不能是完全一样的。

四

我们关于文艺与道德问题的主张大要在上文已可见出，现在把纷乱的线索理清楚，作一个总结束。

关于任何学问，答案的误谬往往由于问题的暧昧。从前许多学者对于文艺与道德的关系发出许多错误议论，就因为“文艺与道德有无关系”这个问题太笼统。为精确起见，它应该分为下列几个问题：

一、在美感经验中，从作者的观点与读者的观点看，文艺与道德有何关系？

二、在美感经验前，从作者的观点与读者的观点看，文艺与道德有何关系？

三、在美感经验后，从作者的观点与读者的观点看，文艺与道德有何关系？

我们现在逐条研究。

一、在美感经验中，无论是创造或是欣赏，心理活动都是单纯的直觉，心中猛然见到一个完整幽美的意象，霎时间忘去此外尚有天地，对于它不作名理的判断，道德问题自然不能闯入。西门庆引诱潘金莲原是不道德的行为，武松拒绝潘金莲的引诱原是有道德的行为，但在《水浒》和《金瓶梅》的作者和读者看，这两面文章同样地有趣，同样地入情入理。使人觉得有趣和入情入理，武松、西门庆和潘金莲在艺术上都是成功的角色。在觉得有趣和入情入理的那一顷刻，作者和读者都只用直觉观赏纯意象，无暇从道德的观点去褒奖武松或是谴责西门庆和潘金莲。我们还可以进一步说，艺术的作品是否成功，就要看它能否使人无暇取道德的态度，而专把它当作纯意象看，觉得它有趣和入情入理。就美感经验本身说，我们赞成形式派美学的结论，否认美感与道德观有关系。

二、一个人不能终身都在直觉或美感经验中过活，艺术的活动不仅限于短促的一纵即逝的美感经验。一个艺术家在突然得到灵感、见到一个意象（即直觉或美感经验）以前，往往经过长久的预备。在这长久的预备期中，他不仅是一个单纯的“美感的人”，他在做学问，过实际生活，储蓄经验，观察人情世故，思量道德、宗教、政治、文艺种种问题。这些活动都不是形象的直觉，但在无形中指定他的直觉所走的方向。稍纵即逝的直觉嵌在繁复的人生中，好比沙漠中的湖泽，看来虽似无头无尾，实在伏源深广。一顷刻的美感经验往往有几千万年的遗传性和毕生的经验学问做背景。道德观念也是这许多繁复因素中一个重要的节目。莎士比亚和荷马不同，歌德或易卜生又和莎士比亚不同，这不仅由于形式技巧的变迁，他们所表现的人生观照和了解也不一致。有些作家无意于表现道德观而道德观自现，莎士比亚和陶潜可以为证，

也有些作家很坦白地自认有意表现道德观而亦无伤于文艺，托尔斯泰和萧伯纳可以为证。说在美感经验以前，文艺与道德密切相关，实无异于说艺术与时代背景和作者个性有关。这个道理本极平凡浅显，但是“为文艺而文艺”说的倡和者却把它忽略过去了。

其次，就读者方面说，一个人的道德的修养和见解，往往也可影响到他对于文艺的趣味。同是一个艺术作品对于甲引起美感态度，对于乙则引起道德态度。琼森嫌莎士比亚的《李尔王》(King Lear)最后一幕中孝女考狄利娅死得太惨，不忍卒读，到后来他编注这部悲剧，才勉强把它读下去。看戏者常愤恨秦桧卖国，替岳飞抱不平，看小说者常希望在结局时有情人竟成眷属。这些都是道德态度，就艺术观点说，以道德态度应付艺术，是趣味低劣的表现，是人类的一种弱点。但是就实际经验看，这种弱点非常普遍。艺术本应引起美感态度而却引起道德态度，是失其应有的功用，所以艺术家不能不顾到人类的这个普遍的弱点，设法使他的作品不受它影响。这里我们要回到“距离”说了。艺术与道德的距离须配得恰到好处，这是美感经验成立的必要条件。如果一件作品引起道德上的反感，如《李尔王》对于琼森；或是引起道德上的同情，如看戏者愤恨秦桧，替岳飞抱不平，美感经验就根本不能成立了。

三、在美感经验以后，文艺与道德的问题更为复杂。我们一方面要顾到价值的标准，一方面要顾到文艺所产生的道德的影响。

先说价值的标准。我们评判艺术作品的价值，应该纯粹地从文艺观点着眼，还是同时要顾到道德的观点呢？依形式派美学说，文艺自成一独立区域，自有价值，评判价值的标准应该完全在它本身中寻出，道德的标准是外来的，不能应用。英人布拉德雷在

《牛津诗歌演讲集》(Bradley: Oxford Lectures on Poetry)里《为诗而诗》篇里说得最清楚:

“为诗而诗”一个公式对于诗的经验怎样解说呢?依我看,它说以下数事:第一,这种经验自身就是一种目的,有一种内在价值;值得有,并不为它本身以外的缘故。第二,它的诗的价值就只限于这种内在价值。诗尽管有外在价值,比如说它可以效用于文化或宗教,可以传教训,慰情感,助成一种美举,或是替诗人得利,得名,得良心上的安慰。那么,更好,就让我们为这些缘故把诗看得有价值。但是就其为一种可喜的想象的体验而言,诗的价值不能直接地因它的外在价值决定,它应该完全从诗的本身判定。这两条原则以外,我们还可以再加一条,虽然这并不必要:无论诗人自己在做诗时或是读者在体验诗时,考虑到外在目的,就难免降低诗的价值。因为这种考虑容易把诗从它自己的特殊空气中拉出来,以至变化它的本质。

理查兹在《文学批评原理》里对于这种“为诗而诗”的议论曾加辩驳,我们大致同意。所谓外在价值,如文化、宗教、教训、慰情感、得名利等等,实在不能等量齐观。名利固然不能决定诗的价值,至如文化、宗教、教训、情感诸因素对于诗的价值却非毫无影响。文艺作品原来不可以一概论,有可以完全从文艺本身定价值的,如陶潜的《桃花源记》,韩愈的《毛颖传》,谢灵运和王维的写景诗以及柳宗元的山水杂记之类纯粹的想象的或状物的作品都属于这一类(这类文学在中国实在稀少);也有不能完全从文艺本身定价值的,如屈原的《离骚》,阮籍、杜甫、白居易、

陆游、元好问诸人的诗，大部分元曲，以及一般讽刺作品，在这些实例中，作者原来有意地或无意地渗透一种人生态度或道德信仰到作品里去，我们批评它的价值时，就不能不兼顾到那种人生态度或道德信仰的价值。比如我们批评屈原和杜甫的诗，不能把他们的人格和忧世忠君的热忱看作与他们的艺术毫无关系。所以一般“为文艺而文艺”的倡和者所反对的以道德的标准去评定文艺的价值，也还是有斟酌的余地。

其次，文艺能发生道德的影响，连形式派美学家也并不否认，他们所着重的有两件：一、作者不应该顾虑到这种影响；二、读者不应该以这种影响去评判文艺的价值。这两条我们已经讨论过，现在回到道德的影响本身来研究。文艺能产生怎样的道德的影响呢？

第一，就个人说，艺术是人性中一种最原始、最普遍、最自然的需要。人类在野居穴处时代便已有图画诗歌，儿童在刚离襁褓时便作带有艺术性的游戏。嗜美是一种精神上的饥渴，它和口腹的饥渴至少有同样的要求满足权。美的嗜好满足，犹如真和善的要求得到满足一样，人性中的一部分便有自由伸展的可能性。汨丧天性，无论是在真、善或美的方面，都是一种损耗，一种残废。从前人论文艺的功能，不是说它在教训，就是说它在娱乐，都是为接受艺术者着想，没有顾到作者自己。其实文艺有既不在给人教训又不在供人娱乐的，作者自己的“表现”的需要有时比任何其他目的更重要。情感抑郁在心里不得发泄，近代心理学告诉过我们，最容易酿成性格的乖僻和精神的失常。文艺是解放情感的工具，就是维持心理健康的一种良剂。古代人说：“为道德而艺术”，近代人说：“为艺术而艺术”，英国小说家劳伦斯说：“为我自己而艺术”（art for my own sake）。真正的大艺术家大概都是赞同劳伦斯的。

艺术虽是“为我自己”，伦理学家却不应轻视它在道德上的价值。人比其他动物高尚，就是在饮食男女之外，还有较高尚的营求，艺术就是其中之一。“生命”其实就是“活动”。活动愈自由，生命也就愈有意义，愈有价值。实用的活动全是有所为而为，受环境需要的限制；艺术的活动全是无所为而为，是环境不需要人活动而人自己高兴去活动。在有所为而为时，人是环境需要的奴隶；在无所为而为时，人是自己心灵的主宰。我们如果研究伦理思想史，就可以知道柏拉图、亚理斯多德和中世纪耶教大师们，就学说派别论，彼此相差很远，但是谈到“最高的善”，都以为它是“无所为而为的观赏”(disinterested contemplation)。这样看，美不仅是一种善，而且是“最高的善”了。

第二，就社会说(读者在内)，艺术的功用，象托尔斯泰所说的，在传染情感，打破人与人的界限。我们一般人都囿在习惯所划定的狭小世界里，对于此外的世界都是痴聋盲哑，视而不见，听而不闻，食而不知其味。艺术家比较常人优胜，就在他们的情感比较真挚，感觉比较锐敏，观察比较深刻，想象比较丰富。他们不但能见到比较广大的世界，而且引导我们一般人到较广大的世界里去观赏。象一位英国学者所说的，艺术家“借他们的眼睛给我们去看”(lend their eyes for us to see)。希腊悲剧家和莎士比亚使我们学会在悲惨世界中见出灿烂华严，阿里斯托芬和莫里哀使我们学会在人生乖讹中见出谑浪笑傲，荷兰画家们使我们学会在平凡丑陋中见出情趣深永的世界。在拜伦(Byron)以前，欧洲游人没有赞美过威尼斯，在透纳(Turner)以前，英国人没有注意到泰晤士河上有雾。没有谢灵运、陶潜、王维一班诗人，我们何曾知道自然中有许多妙境？没有普鲁斯特(Proust)、劳伦斯一班小说家，我们何曾知道人心有许多曲折？艺术是启发人生自然

秘奥的灵钥，在“山重水复疑无路”时，它指出“柳暗花明又一村”。

这种启发对于道德有什么影响呢？它伸展同情，扩充想象，增加对于人情物理的深广真确的认识。这三件事是一切真正道德的基础。从历史看，许多道德信条到缺乏这种基础时，便为浅见和武断所把持，变为狭隘、虚伪、酷毒的桎梏，它的目的原来是在维护道德，而结果适得其反，儒家的礼教，耶教的苦行主义，日本的武士道，都可以为证。雪莱在《诗的辩护》中说得最好：

道德的大原在仁爱，在脱离小我，与非我所有的思想行为和身体的美妙点相同一。一个人如果要真是一个大好人，必须能深刻地广阔地想象；他必须能设身处一个别人或许多别人的地位，人类的忧喜苦乐须变成他的忧喜苦乐。达到道德上的善，顶大的津梁就是想象；诗从这种根本地方下手，所以能发生道德的影响。

总之，道德是应付人生的方法，这种方法合式不合式，自然要看对于人生了解的程度何如。没有其他东西比文艺能给我们更深广的人生观照和了解，所以没有其他东西比文艺能帮助我们建设更完善的道德的基础。苏格拉底的那句老话是多么简单，多么惹人怀疑，同时，它又是多么深永而真确！

“知识就是德行！”

作者补注 讨论文艺与道德关系的七、八两章，是在北洋军阀和国民党专制时代写的，其中“道德”实际上就是指“政治”。

1981年7月读校样时写

• 325 •

第九章 自然美与自然丑

——自然主义与理想主义的错误

一

在日常语言中“美”、“丑”两个字用来形容自然和用来形容艺术，简直没有分别。其实“自然美”和“自然丑”与“艺术美”和“艺术丑”应该分开来说。这种看法虽然与常识相冲突，但是要真正了解美的本质，我们必须把艺术的美丑和自然的美丑分清。本章先说自然美与自然丑的意义。

“自然”(nature)的意义本来很混。假古典派学者以为自然就是“真理”或“人性”，蒲柏(Pope)说：“研究古人就是研究自然”，因为古人在他们的作品中已经把真理和人性表现得透辟无余了。现在一般人把“自然”看成与“人”相对的，人以外的事物，如天地星辰、山川草木、鸟兽虫鱼之类，统称为“自然”。有时“自然”与“人为”相对，人也归在“自然”里，人工所造作的就不是“自然”。但是这种意义也不十分精当，一片自然风景里也可以包括城郭楼台在内。我们现在姑且用一个最概括的意义，说自然就是现实世界，凡是感官所接触的实在的人和物都属于自然。

从来学者对于自然的态度的可略分为两种，“自然主义”(naturalism)和“理想主义”(idealism)(注意：这专就对于自然的态度而言，不是指艺术的作风，所以这里所说的“自然主义”和法国小说家左拉所倡的“自然主义”是两回事。我们这种用法的根据是法国美学家拉罗[Lalo]的《美学导言》)。

自然主义起源比较近。各民族在原始时代对于自然都不很能欣赏。应用自然景物于艺术，似以中国为最早，不过真正爱好自然的风气到陶潜、谢灵运的时代才逐渐普遍。《诗经》应用自然，和古代图画应用自然一样，只把它当背景或陪衬，所以大半属于“兴”，“兴”就是从观察自然而触动关于人事的情感。从晋唐以后，因为诗人、画家和僧侣的影响，赞美自然才变成一种风尚。在西方古代文艺作品中描写自然景物的非常稀罕。西方人爱好自然，可以说从卢梭起，浪漫派作家又加以推波助澜，于是“回到自然”的呼声便日高一日。

中国艺术家欣赏自然，和西方人欣赏自然似乎有一个重要的异点。中国人的“神”的观念很淡薄，“自然”的观念中虽偶杂有道家的神秘主义，但不甚浓厚。中国人对待自然是用乐天知足的态度，把自己放在自然里面，觉得彼此尚能默契相安，所以引以为快。陶潜的“众鸟欣有托，吾亦爱吾庐”，“平畴交远风，良苗亦怀新”诸句最能代表这种态度。西方人因为一千余年的耶稣教的浸润，“自然”和“神”两种观念常相混合。他们欣赏自然，都带有几分泛神主义的色彩。人和自然仿佛是对立的。自然带着一种神秘性横在人的眼前，人捧着一片宗教的虔诚向它顶礼。神是无处不在的，整个自然都是神的表现，所以它不会有什么丑恶。在卢梭看，自然本来尽善尽美，有人于是有社会，有文化；有了社会和文化，丑恶就跟着来了。诗人华兹华斯也是这样想。

他在一首诗里向书呆子们劝告：“站到光明里来，让自然做你的师保”，“自然所赋予的智慧是甜蜜的，好事的理智把事物意义弄得面目全非，我们用解剖去残杀。”这种泛神主义的自然观决定了艺术家对于自然的态度。自然既是尽美尽善，最聪明的办法就是模仿自然。“模仿自然”本是西方艺术史中一个很古老的理想，古希腊人的艺术的定义就是“模仿”，柏拉图反对艺术，就因为它只模仿感官世界。这种艺术观在历代都有攻击者和拥护者。近代作家中拥护“艺术模仿自然”说者以罗斯金为最力。依他看，人工造作的东西无论如何精巧，都不能比得上自然。他说：“我从来没有见过一座希腊女神的雕像，有一个血色鲜丽的英国姑娘的一半美。”最自然的就是最常见的，最常见的就是最美的。“凡是美的线形都是从自然中最常见的线形抄袭来的。”例如希腊有柱无墙平顶式的建筑是模仿剪去枝叶的树林，“哥特式”尖顶多雕饰的建筑是模仿连枝带叶的树林，罗马圆顶式的建筑是模仿天空和地平线。因此，罗斯金劝建筑家们到树林里去从自然研究建筑原理。自然既已尽美，所以艺术家模仿自然，最忌以己意加以选择。他说：“人在这个世界里所能成就的最伟大的事业，就是睁着眼睛去看，然后把所见到的东西老老实实在地说出来。”“完美的艺术都能返照全体自然，不完美的艺术才有所不屑，有所取舍。”“纯粹主义者拣选精粉，感官主义者杂取秕糠，至于自然主义者则兼容并包，是粉就拿来制糕饼，是草就拿来作床垫。”

罗斯金的论调并非孑然孤立的。法国古典派画家安格尔告诉他的学徒说：“你须去临摹，象一个傻子去临摹，象一个恭顺的奴隶去临摹你眼睛所见到的。”十九世纪法国雕刻家罗丹的《艺术论》也差不多和罗斯金一鼻孔出气。他说：“我在什么地方学雕刻？在深林里看树，在路上看云，在作业室里研究模型；我处

处都在学，只是不在学校里学。”他劝我们说：“第一件要事就是坚信自然全美，记得这个原理，然后睁开眼睛去观察。”“我们的不幸都由于要跟着蠢人们去涂抹自然的本来面目。”他说他自己向来不曾有意地改变自然。“如果我要改变我所见到的，加以润饰，我必定不能作出有价值的东西。”左拉所提倡的自然主义虽专指艺术作风，与罗斯金的带有宗教色彩的自然主义有别，但对于艺术与自然的关系，见解亦颇相同。这种自然主义是写实主义的后身。它以为艺术象科学一样，应该是“实验的”，凡所描写都要拿出证据来，这种证据必定是自然所供给的。左拉看到他的小说《小酒店》编成剧本表演时，兴高采烈地说：“简直和真的一样！人们来的来，去的去，有些坐在桌子旁边，有些站在柜台前面，简直就是一个小酒店的样子！”他这样洋洋自得，就因为觉得他的艺术妙肖自然。写实主义和自然主义现在虽已过去，它们的余波却仍未尽消灭。

在罗斯金、罗丹和一般自然主义者看，自然本来就尽美尽善，艺术家唯一的成功捷径就在模仿整个的自然，丝毫不用选择。这种理论显然有许多难点。美丑是相对的名词，有比较然后有美丑。如果把自然全体都看成一样美，就没有分别美丑的标准，就否认美丑有比较，那么，“美”也就漫无意义了。

艺术的功用如果在忠顺地模仿自然，既有自然，又何须艺术呢？法国画家卢梭(Théodore Rousseau)有一次在山里临摹一棵大橡树，一个过路的乡下人问他在干什么，他很诧异地说：“你分明看见，我是在临摹那棵大橡树呀！”那位乡下人仍是莫名其妙，继续问他：“那有什么用处呢？橡树不是已经长在那儿么？”波斯有一位画家画了一条鱼，自己很得意，一个乡下人见到，颇不以为然：“上帝造鱼都给它一条性命，你给它一个身体，不给

它性命，这不是造孽么？”这些乡下人的话看来虽愚蠢可笑，其实含有至理。艺术的功用原在弥补自然的缺陷，如果自然既已完美，艺术便成赘疣了。

妙肖自然并不是艺术的最高的成就，所以摄影不能代图画，蜡人不能代雕刻，电影不能代戏剧。如果妙肖自然是艺术的最高的成就，则艺术纵登峰造极，也终较自然为减色。什么音乐可以模仿急风迅雷，什么雕刻可以模仿高峰大海呢？画家塞尚告诉左拉说：“我本来也想临摹自然，但是终于做不到。我不能‘再造’太阳，但是我能‘表现’太阳，这对于我也就行了。”左拉自己是自然主义的领袖，他也承认“艺术作品只是隔着情感的屏障所窥透的自然一隅”。说“隔着情感的屏障”，便承认艺术不能离开作者的个性，说“自然一隅”便非抄袭自然全体。写实派以福楼拜的成就最大，他就这样地骂写实主义：

大家所共称的写实主义与我毫不相干，虽然他们硬要拉我做一个主教。自然主义者所追求的都是我所鄙视的，他们所喝采的都是我所厌恶的。在我看来，技巧细节，地方掌故，以及事物在历史上的真确，都卑卑不足道，我所到处寻求的只是美。

从种种方面看，自然主义都是很难成立的。

二

与自然主义相对峙的是理想主义。在理想派看，自然并不全美，美与丑相对，有比较然后有美丑，美自身也有高下等差，艺

术对于自然，应该披沙拣金，取长弃短。理想主义比自然主义较胜一筹，因为它虽不否认艺术模仿自然，却以为这种模仿并不是呆板的抄袭，须经过一番理想化。理想化有两种意义。一种是指凭着想象和情感，将自然事物重新加以组织、整理和融会贯通，使所得的艺术作品自成一种完整的有机体，其中部分与全体有普遍的必然的关联。因此，艺术作品虽自然(natural)而却不是生糙的自然(nature)，它表现出艺术家的理想性格和创造力。就这个意义说，理想主义是对的，凡是艺术都带几分理想性，因为它都带有几分创造性和表现性。这种见解发源于亚理斯多德。他在《诗学》里说诗比历史更是“哲学的”(意思是说更真)，因是历史只记载已然的一个别的事物，诗则须表现必然的普遍的真理，前者是模仿殊相，后者是模仿共相。用近代语言来翻译，他的意思是说历史只记载自然界繁复错乱的现象，诗和艺术则更进一层把自然现象后面的原理，用具体的形式表现出来。

后人误解亚理斯多德所说的“共相”(universals)，以为“共相”就是“类型”(type)，于是理想主义的另一种意义就起来了。所谓“理想”(ideal)就是“类型”，类型就是最富于代表性的事物，“代表性”就是全类事物的共同性。依这一说，艺术所应该模仿的不是自然中任何事物而是类型。比如说画马，不能只着眼某一匹马，须把一切马的特征画出，使人看到所画的马便觉得一切的马都恰是这样。同理，艺术所表现的人物，都不应只能适合于某一时某一地，要使人随时随地都觉得它近情近理。如果“天下老鸦一般黑”，你画老鸦就一定把它画成黑的；纵然你偶然遇到白的或灰的老鸦，也千万不要理会它，因为那不是“类型”。这种理想主义在各种艺术的古典时代最流行。比如希腊造形艺术表现人物大半都经过两重理想化。第一，它选择模型，就着重本

来已合理想的人物，男子通常都是力士，女子通常都是美人。第二，在表现本来已合理想的形体时，希腊艺术家又加上一重理想化，把普遍的精要的提出，个别的琐细的丢开。他们的女神和力士大半都有一个共同的模样(即类型)。个性是古典艺术所不甚重视的。文艺复兴时代意大利画家受希腊影响甚深，所以他们所表现的男子也大半魁梧奇伟，女子也大半明媚窈窕。十七世纪以后，在希腊时代出于艺术家本能的，在假古典派作家便变成一种很鲜明的主义。在诗的方面如布瓦洛(Boileau)和蒲柏(Pope)，在画的方面如雷诺兹(Reynolds)和安格尔(Ingres)，在雕刻方面为温克尔曼(Winckelmann)，都主张艺术忽略个性而侧重类型。

理想派的艺术在以往占过很久的势力，不过从浪漫主义和写实主义代兴以后，它就逐渐消沉了。近代艺术所着重的是个性而不是类型。在近代学者看，类型是科学和哲学对于具体事物加以抽象化的结果，实际上并不存在。艺术的使命在创造具体的形象，具体的形象都要有很明显的个性。一个模样可以套上一切人物时，就不能很精妥地适用于任何个别的人物。许多人物的共同性，在古典派认为精要，在近代人看，则不免粗浅、平凡、陈腐。鼻子是直的，眼睛是横的，这是古典派所谓“类型”。但是画家画肖像，如果只把直鼻横眼一件平凡的事实表现出来，就不免千篇一律。画家的能事不在能把鼻子画得直，眼睛画得横，而在能表现每个直鼻子横眼睛所以异于其他直鼻子横眼睛的。莎士比亚的夏洛克(Shylock)，莫里哀的阿尔巴贡(Harpagon)，巴尔扎克的葛朗台(Grandet)，以及吴敬梓的严贡生都是守财奴，却各有各的本色特性，所以都很新鲜生动。如果艺术只模仿类型，则从莎士比亚创造夏洛克之后，一切文学家都可以搁笔，不用再写守财奴了。

粗浅、平凡和陈腐都是艺术所切忌的。诗人维尼(Alfred de Vigny)在《牧羊人的屋》里说：

爱好你所永世不能见到两回的。

象征派诗人魏尔兰(Verlaine)也说：

不要颜色！只要毫厘之差的阴影！

这些劝告在近代人心里已留下很深的印痕。在文艺趣味方面，人类心灵欢喜到精深微妙的境界去探险，从前人的“类型”和普遍性已经不能引人入胜了。

三

从表面看，自然主义和理想主义似乎相反，其实它们都承认自然中原来就有所谓“美”，所不同者自然主义以为美在自然全体，理想主义以为美仅在类型。它们都以为艺术美是自然美的拓本，所不同者自然主义忌选择，理想主义则重选择。理想主义仍重模仿，所以在实际上仍是一种精炼的自然主义。德拉库瓦教授在他的《艺术心理学》里有一段话批评这两种不同的艺术观，说得很精当：

写实主义和理想主义有一个共同的假设：艺术是天生自在的，或是在经验的实在界里，或是在超经验的实在界里。艺术家的能事只在把现成的提取出来。其实艺术永不会是天

生自在的，无论是经验的或是超经验的实在界里都没有现成的艺术。艺术就是创造，是人力。艺术的意象向来不是自然事物的拓本，它是艺术家创造出来熔化事物的。人把所见到的形象摆在心里反省一过，加以意匠经营，融会贯通，然后把心中所得的图画外射出去，使它具有形体。这是人的作品实现于外物界，并非自然本身的作品。

这番道理是自然主义和理想主义所共同忽视的。自然只是死物质，艺术却须使这种死物质具有生动的形式。自然好比生铁，艺术作品则为熔铸锤炼而成的钟鼎。艺术家的心灵就是熔铸的洪炉和锤炼的铁斧。熔铸锤炼之后才有形式，才有美。艺术不但不模仿自然，并且还要变化自然，所以如果我们用模仿自然的标准去衡量艺术，没有一件上流作品不露有几分不自然。我们在说“距离”时(参看第二章)已举过许多实例，现在再引歌德和爱克曼的谈话来说明艺术改变自然的道理。歌德有一天拿一幅吕邦斯(Rubens)的木刻画给爱克曼看，让他指出画的好处。

歌德——你看这画中的事物，象羊群，草车，马，回家的工人等等，光线是从哪一方来的？

爱克曼——光线是从我们这方投影到画的里层去的。回家的工人们都在最丰满的光线里，这样产生的印象顶好。

歌德——你看这种好印象是怎样产生的？

爱克曼——因为背景阴暗，所以人物愈现得明显。

歌德——那阴暗的背景是怎样画出来的？

爱克曼——人物旁边有一丛树投射一片很浓的阴影，所以背景现得阴暗。呃，这倒有些奇怪！人物由我们这方投影到

画的里层去，而树林却由画的里层投影到我们这方来。光线从两个相反的方向发出来。这种办法绝对地与自然相反了。

歌德微笑——要点就在这里。这些地方正显出吕邦斯是一位大画家，显出他的自由心灵能超越自然，使自然牵就他的卓越的心裁。那两重光线实在是违背自然，你的话不错，但是它虽然是反乎自然，却也是超乎自然。我说它是大画家的大胆的笔法，他用天才证明艺术不全受自然所定下的必然法则所奴使，但自有它的特殊法则。……艺术家对于自然有两重关系，他同时是自然的主人和奴隶。他是它的奴隶，因为他必须使用人世的工具，才能叫人懂得；他是它的主人，因为他奴使这些人世的工具，使它们效用于他的卓越的心裁。艺术家要使观众见到一种总印象，这种总印象在自然中寻不着，它是他自己的心的产品，或者说，他的心被一股灵气所鼓动的结果。如果我们随意浏览这张画，里面一切事物都使我们觉得自然，觉得它仿佛是自然的拓本。这样美的画在自然中向来见不着，普尚(Poussin)和劳冉(Claude Lorrain)的风景画也是如此，我们都觉得它们自然，但是在自然中却寻不着它们。

歌德的这番话把艺术和自然的关系很具体地指出，象他的许多关于文艺的话一样，是最值得寻思的。凡是真正艺术都极自然，但都不是自然的拓本，因为在自然中见不着它。

如果艺术的功用在模仿自然，则自然美一定产生艺术美，自然丑也一定产生艺术丑。但是事实与此恰相反。自然美可以化为艺术丑，许多香水、纸烟广告上的美人画就是好例。以人而论，面孔倒还端正，眉目倒还清秀；以画而论，则大半恶劣不堪。自

然丑也可以化为艺术美。莎士比亚的全部悲剧都描写恶人和恶事，莫里哀的全部喜剧都描写丑人和丑事，但在艺术上都是登峰造极的作品。从前艺术家大半都怕用丑材料，近代艺术家才知道化自然丑为艺术美为难能可贵。荷兰画家伦勃朗欢喜描写老朽，西班牙画家浮勒斯克兹欢喜描写残废。雕刻家罗丹和爱朴斯丹 (Eps-tein) 尤其欢喜用丑陋的模型。罗丹说：

俗人往往以为现实界中他们所公认为丑的东西都不是艺术的材料。他们想禁止我们表现他们所不欢喜的自然事物。这其实是大错。在自然中人以为丑的东西在艺术可以变成极美。人以为丑的事物不外是残废，羸弱，令人联想到疾病，不合康强原则的，例如矮子，跛子，破烂的穷人，恶人，罪人，不道德的人以及扰乱社会的，失常态的人所有的性格和行为，弑亲者，叛国者和不问良心的野心家等，都是丑的。这些人物只能撞灾惹祸，大家给他们一个罪名，本很合理。但是大艺术家们和大文学家们对于这些丑人物却仍一律采用。他们仿佛有魔术家的魔棍，能化丑为美；这是一种点金术，一剂仙方。

从以上所引的事实和理论看，我们可以得到两个结论：

一、艺术的美丑和自然的美丑是两回事。

二、艺术的美丑不是模仿自然的美丑所得来的。

四

我们说“自然美”和“自然丑”时，“美”和“丑”的意义

究竟如何呢？它不外下列两种：

一、“美”是使人发生快感的，“丑”是使人发生不快感的。例如论简单的线形，有规律的曲线美，无规律的曲线丑；论简单的颜色，饱和的红色美，不饱和的红色丑；论简单的音调，和谐的美，嘈杂的丑。这种分别完全起于生理作用。外物刺激感官时，如果适合生理构造，我们便愉快，便觉得它美，否则便不愉快，便觉得它丑。艺术常利用这种自然美，但是它本身不就是艺术美。许多单调的音乐，听起来很悦耳，但是不能引起深刻的情绪。许多颜色调和的图画，看起来很爽快，但是毫无意味。许多甜蜜的小说，读起来暂时很快意，但是毫无艺术价值。

二、“美”是事物的常态，“丑”是事物的变态。说“自然美”和“自然丑”时，通常大半用这个意义。法国学者孟德斯鸠有一段话把这个意义解释得最清楚：

毕非尔神父说美就是最普遍的东西集合在一块所成的。这个定义如果解释起来，实在是至理名言。他举例说，美的眼睛就是大多数眼睛都象它那副模样的，口鼻等也是如此。这并非说丑的鼻子不比美的鼻子更普遍，但是丑的种类繁多，每种丑的鼻子却比美的鼻子为数较少。这正象一百人之中如果有十人穿绿衣，其余九十人的衣服颜色都彼此不同，则绿衣终于最占势力一样。

比如说鼻子，它通常都是从上面逐渐高到下面，所以最美的鼻子如“悬胆”。如果鼻子上下一样粗细如腊肠，或是鼻孔朝天，那就太稀奇古怪了。稀奇古怪便是失常态。通常人说一事物丑，其实不过是因为它稀奇古怪。宋玉描写理想的美人说：“增之一

分则太长，减之一分则太短，著粉则太白，施朱则太赤。”凡美的事物都安不上“太”字，一安上“太”字就不免有些丑了。

“太”就是超过常态，就是稀奇古怪。

人物都以常态为美。健全是人体的常态，耳聋、口吃、面麻、颈肿、背驼、足跛等等都不是常态，所以显得丑。一般生物的常态是生气蓬勃，活泼灵巧，所以就自然美而论，猪不如狗，鱼不如蛇，樗不如柳，老年人不如少年人。非生物也是如此。山的常态是巍峨，所以巍峨最易显出山的美；水的常态是浩荡明媚，所以浩荡明媚最易显出水的美。同理，花宜清香，月宜皎洁，春风宜温和，秋风宜凄厉。常态所以使人觉得美，与实用观念有关。凡是一种形状或性质在全类事物中最普遍，它对于该类事物一定有特殊利益，这也还是应用生物学上“适者生存”一条原理。例如康健圆满是人体美的要件，多病多愁的脆弱的女子有时也显得美，这并不能打破原则，因为女子惹人怜才易惹人爱，脆弱对于女子还是有生物的特殊功能。康德以为自然美很少有纯粹的，就因为自然事物易引起实用的联想，由实用联想而觉到事物美（例如由康健而觉到人体美），那种美只能算是“有倚赖的”（参看第六章）。这第二种意义的“自然美”有时也为艺术所利用。它就是古典主义所推尊的“类型”。但是它与艺术究竟有别。许多描写类型的作品都很平凡、粗浅、陈腐，可以为证。

第十章 什么叫做美

艺术的美丑既不是自然的美丑，它们究竟是什么呢？

有人问圣·奥古斯丁：“时间究竟是什么？”他回答说：“你不问我，我本来很清楚地知道它是什么；你问我，我倒觉得茫然了。”世间许多习见周知的东西都是如此，最显著的就是“美”。我们天天都应用这个字，本来不觉得它有什么难解，但是哲学家们和艺术家们摸索了两三千年，到现在还没有寻到一个定论。听他们的争辩，我们不免越弄越糊涂。我们现在研究这个似乎易懂的字何以实在那么难懂。

我们说花红、胭脂红、人面红、血红、火红、衣服红、珊瑚红等等，红是这些东西所共有的性质。这个共同性可以用光学分析出来，说它是光波的一定长度和速度刺激视官所生的色觉。同样地，我们说花美、人美、风景美、声音美、颜色美、图画美、文章美等等，美也应该是所形容的东西所共有的属性。这个共同性究竟是什么呢？美学却没有象光学分析红色那样，把它很清楚地分析出来。

美学何以没有做到光学所做到的呢？美和红有一个重要的分

别。红可以说是物的属性，而美很难说完全是物的属性。比如一朵花本来是红的，除开色盲，人人都觉得它是红的。至如说这朵花美，各人的意见就难得一致。尤其是比较新比较难的艺术作品不容易得一致的赞美。假如你说它美，我说它不美，你用什么精确的客观的标准可以说服我呢？美与红不同，红是一种客观的事实，或者说，一种自然的现象，美却不是自然的，多少是人凭着主观所定的价值。“主观”是最纷歧、最渺茫的标准，所以向来对于美的审别，和对于美的本质的讨论，都非常纷歧。如果人们对于美的见解完全是纷歧的，美的审别完全是主观的，个别的，我们也就不把美的性质当作一个科学上的问题。因为科学目的在于杂多现象中寻求普遍原理，普遍原理都有几分客观性，美既然完全是主观的，没有普遍原理可以统辖它，它自然不能成为科学研究的对象了。但是事实又并不如此。关于美感，纷歧之中又有几分一致，一个东西如果是美的，虽然不能使一切人都觉得美，却能使多数人觉得美。所以美的审别究竟还有几分客观性。

研究任何问题，都须先明白它的难点所在，忽略难点或是回避难点，总难得到中肯的答案。美的问题难点就在它一方面是主观的价值，一方面也有几分是客观的事实。历来讨论这个问题的学者大半只顾到某一方面而忽略另一方面，所以寻来寻去，终于寻不出美的真面目。

大多数人以为美纯粹是物的一种属性，正犹如红是物的另一种属性。换句话说，美是物所固有的，犹如红是物所固有的，无论有人观赏或没有人观赏，它永远存在那里。凡美都是自然美。从这个观点研究美学者往往从物的本身寻求产生美感的条件。比如就简单的线形说，柏拉图以为最美的线形是圆和直线，画家霍加斯(Hogarth)以为它是波动的曲线，据德国美学家斐西洛(Fe-

chner)的实验,它是一般画家所说的“黄金分割”(golden section)即宽与长成一与一·六一八之比的长方形。希腊哲学家毕达哥拉斯(Pythagoras)以为美的线形和一切其他美的形象都必显得“对称”(symmetry),至于对称则起于数学的关系,所以美是一种数学的特质。近代数学家莱布尼兹(Leibniz)也是这样想,比如我们在听音乐时都在潜意识中比较音调的数量的关系,和谐与不和谐的分别即起于数量的配合匀称与不匀称。画家达·芬奇(Leonardo da Vinci)以为最美的人颜面与身材的长度应成一与十之比。每种艺术都有无数的传统的秘诀和信条,我们只略翻阅讨论各种艺术技巧的书籍,就可以看出在物的本身寻求美的条件的实例多至不胜枚举。这些条件也有为某种艺术所特有的,如上述线形美诸例;也有为一切艺术所共有的,如“寓整齐于变化”(unity in variety)、“全体一贯”(organic unity)、“入情入理”(verisimilitude)诸原则。一般人都以为一事物如果使人觉得美时,它本身一定具有上述种种美的条件。

美的条件未尝与美无关,但是它本身不就是美,犹如空气含水分是雨的条件,但空气中的水分却不就是雨。其次,就上述线形美实验看,美的条件也言人人殊;就论各种艺术技巧的书籍看,美的条件是数不清的。把美的本质问题改为美的条件问题,不但是离开本题,而且愈难从纷乱的议论中寻出一个合理的结论。具有美的条件的事物仍然不能使一切人都觉得美。知道了什么是美的条件,创作家不就因而能使他的作品美,欣赏家也不就因而能领略一切作品的美。从此可知美不能完全当作一种客观的事实,主观的价值也是美的一个重要的成因。这就是说,艺术美不就是自然美,研究美不能象研究红色一样,专门在物本身着眼,同时还要着重观赏者在所观赏物中所见到的价值。我们只问“物本身

如何才是美”还不够，另外还要问“物如何才能使人觉到美”或是“人在何种情形之下才估定一事物为美”？

二

以上所说的在物本身寻求美的条件，是把艺术美和自然美混为一事，把美看成一种纯粹的客观的事实。此外有些哲学家专从价值着眼。所谓“价值”都是由于物对于人的关系所发生出来的。比如说“善”(good)是人从伦理学、经济学种种实用观点所定的价值，“真”(truth)是人从科学和哲学观点所定的价值。“美”本来是人从艺术观点所定的价值，但是美学家们往往因为不能寻出美的特殊价值所在，便把它和“善”或“真”混为一事。

“善”的最浅近的意义是“用”(useful)。凡是善，不是对于事物自身有实用，就是对于人生社会有实用。就广义说，美的嗜好是一种自然需要的满足，也还算是有用，也还是一种善。不过就狭义说，美并非实用生活所必需，与从实用观点所见到的“善”是两种不同的价值。许多人却把美看作一种从实用观点所见到的善。我们在第二章里所说的海边农夫以为门前海景不如屋后一园菜美，是以有用为美的最好的实例。在色诺芬(Xenophon)的《席上谈》里有一段关于苏格拉底的趣事。有一次希腊举行美男子竞赛，当大家设筵庆贺胜利者时，苏格拉底站起来说最美的男子应该他自己，因为他的眼睛象金鱼一样突出，最便于视；他的鼻孔阔大朝天，最便于嗅；他的嘴宽大，最便于饮食和接吻。这段故事对于美学有两重意义：第一，它显示一般人心中所以为美的大半是指有用的；第二，它也证明以实用标准定事物的美丑，实在不是一种精确的办法，苏格拉底所自夸的突眼、朝天鼻孔和

大嘴虽然有用，仍然不能使他在美男子竞赛中得头等奖。

我们在讨论文艺与道德时(参看第七章)，也提到许多人想把“美的”和“道德的”混为一事，我们的结论是这两种属性虽有时相关而却不容相混。现在我们无须复述旧话，只作一句总结说：“美”和“有用的”、“道德的”各种“善”都有分别。

有一派哲学家把“美”和“真”混为一事。艺术作品本来脱离不去“真”，所谓“全体一贯”、“入情入理”诸原则都是“真”的别名。但是艺术的真理或“诗的真理”(poetic truth)和科学的真理究竟是两回事。比如但丁的《神曲》或曹雪芹的《红楼梦》所表现的世界都全是想象的，虚构的，从科学观点看，都是不真实的。但是在这虚构的世界中，一切人物情境仍是入情入理，使人看到不觉其为虚构，这就是“诗的真理”。凡是艺术作品大半是虚构(fiction)，但同时也都是名学家所说的假然判断(hypothetical judgment)。例如“泰山为人”本不真实，但是“若泰山为人，则泰山有死”则有真实。艺术的虚构大半也是如此，都可以归纳成“若甲为乙，则甲为丙”的形式，我们不应该从科学观点讨论甲是否实为乙，只应问在“甲为乙”的假定之下，甲是否有为丙的可能。柏拉图和亚理斯多德的争执即起于此种分别。柏拉图见到“甲为乙”是虚构，便说诗无真理；亚理斯多德见到“若甲为乙，则甲为丙”在名学上仍可成立，所以主张诗自有“诗的真理”。我们承认一切艺术都有“诗的真理”，因为假然判断仍有必然性与普遍性；但是否认“诗的真理”就是科学的真理，因为假然判断的根据是虚构的。

我们所说的不分美与真的哲学家们所指的“真”，并非“诗的真理”而是科学或哲学的真理。多数唯心派哲学家都犯了这个毛病，尤其是黑格尔。据他说，“概念(idea)从感官所接触的事

物中照耀出来，于是有美”，换句话说，美就是个别事物所现出的“永恒的理性”。美的特质为“无限” (infinitude) 和“自由” (freedom)。自然是有限的，受必然律支配的，所以在美的等差中位置最低。同是自然事物所表现的“无限”和“自由”也有程度的差别，无生物不如生物，生物之中植物不如动物，而一般动物又不如人，美也随这个等差逐渐增高。最无限、最自由的莫如心灵，所以最高的美都是心灵的表现。模仿自然，决不能产生最高的美，只有艺术里面有最高的美，因为艺术纯是心灵的表现。艺术与自然相反，它的目的就在超脱自然的限制而表现心灵的自由。它的位置高低就看它是否完全达到这个目的。诗纯是心灵的表现，受自然的限制最少，所以在艺术中位置最高；建筑受自然的限制最多，所以位置最低。

英国学者司特斯(Stace)在他的《美的意义》里附和黑格尔的学说而加以发挥。在他看，美也是概念的具体化。概念有三种。一种是“先经验的”(a priori concepts)，即康德所说的“范畴”，如时间、空间、因果、偏全、肯否等等，为一切知觉的基础，有它们才能有经验。一种是“后经验的知觉的概念”(empirical perceptual concepts)，如人、马、黑、长等等。想到这种概念时，心里都要同时想到它们所代表的事物，所以不能脱离知觉。它们是知觉个别事物的基础，例如知觉马必用“马”的概念。另一种是“后经验的非知觉的概念”(empirical nonperceptual concepts)，例如“自由”、“进化”、“文明”、“秩序”、“仁爱”、“和平”等等。我们想到这些概念时，心中不必同时想到它们所代表的事物，所以是“非知觉的”，游离不着实际的。这种“后经验的非知觉的概念”表现于可知觉的个别事物时，于是有美。无论是自然或是艺术，在可以拿“美”字来形容时，后

面都写有一种理想。不过这种理想须与它的符号(即个别事物)融化成天衣无缝,不象在寓言中符号和意义可以分立。

哲学家讨论问题,往往离开事实,架空立论,使人如堕五里雾中。我们常人虽无方法辩驳他们,心里却很知道自己的实际经验,并不象他们所说的那么一回事。美感经验是最直接的,不假思索的。看罗丹的《思想者》雕像,听贝多芬的交响曲,或是读莎士比亚的悲剧,谁先想到“自由”、“无限”种种概念和理想,然后才觉得它美呢?“概念”、“理想”之类抽象的名词都是哲学家们的玩艺儿,艺术家们并不在这些上面劳心焦思。

三

统观以上种种关于美的见解,可以粗略地分为两类。一类是信任常识者所坚持的,着重客观的事实,以为美全是物的一种属性,艺术美也还是一种自然美,物自身本来就有美,人不过是被动的鉴赏者。一类是唯心派哲学家所主张的,着重主观的价值,以为美是一种概念或理想,物表现这种概念或理想,才能算是美,象休谟在他的《论文集》第二十二篇中所说的:“美并非事物本身的属性,它只存在观赏者的心里。”我们已经说过,这两说都很难成立。如果美全在物,则物之美者人人应觉其为美,艺术上的趣味不应有很大的分歧;如果美全在心,则美成为一种抽象的概念,它何必附丽于物,固是问题,而且在实际上,我们审美并不想到任何抽象的概念。

我们介绍唯心派哲学家对于美的见解时,没有谈到康德,康德是同时顾到美的客观性与主观性两方面的,他的学说可以用两条原则概括起来:

一、美感判断与名理判断不同，名理判断以普泛的概念为基础，美感判断以个人的目前感觉为基础，所以前者是客观的，后者是主观的。

二、一般主观的感觉完全是个别的，随人随时而异。美感判断虽然是主观的，同时却象名理判断有普遍性和必然性。这种普遍性和必然性纯赖感官，不借助于概念。物使我觉其美时，我的心理机能(如想象、知解等)和谐地活动，所以发生不沾实用的快感。一人觉得美的，大家都觉得美(即所谓美感判断的必然性和普遍性)，因为人类心理机能大半相同。

康德超出一般美学家，因为他抓住问题的难点，知道美感是主观的，凭借感觉而不假概念的；同时却又不完全是主观的，仍有普遍性和必然性。依他看，美必须借心才能感觉到，但物亦必须具有适合心理机能一个条件，才能使心感觉到美。不过康德对于美感经验中的心与物的关系似仍不甚了解。据他的解释，一个形象适合心理机能，与一种颜色适合生理机能，并无分别；心对美的形象，和视官对美的颜色一样，只处于感受的地位。这种感受是直接的，所以康德走到极端的形式主义，以为只有音乐与无意义的图案画之类，纯以形式直接地打动感官的东西才能有“纯粹的美”，至于带有实用联想的自然物和模仿自然的艺术都只能具“有依赖的美”。因为它们不是纯粹由感官直接感受而要借助于概念的(参看第六章)。这种学说把诗、图画、雕刻、建筑一切含有意义或实用联想的艺术以及大部分自然都摒诸“纯粹的美”范围之外，显然不甚圆满。他所以走到极端的形式主义者，由于把美感经验中的心看作被动的感受者。

美不仅在物，亦不仅在心，它在心与物的关系上面，但这种关系并不如康德和一般人所想象的，在物为刺激，在心为感受；

它是心借物的形象来表现情趣。世间并没有天生自在、俯拾即是的美，凡是美都要经过心灵的创造。我们在第一章已详细分析过，在美感经验中，我们须见到一个意象或形象，这种“见”就是直觉或创造；所见到的意象须恰好传出一种特殊的情趣，这种“传”就是表现或象征；见出意象恰好表现情趣，就是审美或欣赏。创造是表现情趣于意象，可以说是情趣的意象化；欣赏是因意象而见情趣，可以说是意象的情趣化。美就是情趣意象化或意象情趣化时心中所觉到的“恰好”的快感。“美”是一个形容词，它所形容的对象不是生来就是名词的“心”或“物”，而是由动词变成名词的“表现”或“创造”，这番话较笼统，现在我们把它的涵义抽绎出来。

第一，我们这样地解释美的本质，不但可以打消美本在物及美全在心两个大误解，而且可以解决内容与形式的纠纷。从前学者有人主张美与内容有关，有人以为美全在形式，这问题闹得天昏地暗，到现在还是莫衷一是。“内容”、“形式”两词的意义根本就很混沌，如果它们在艺术上有任何精确的意义，内容应该是情趣，形式应该是意象：前者为“被表现者”，后者为“表现媒介”。“未表现的”情趣和“无所表现的”意象都不是艺术，都不能算是美，所以“美在内容抑在形式”根本不成为问题。美既不在内容，也不在形式，而在它们的关系——表现——上面。

其次，我们这种见解看重美是创造出来的，它是艺术的特质，自然中无所谓美（“自然美”一词另有意义，详见第九章）。在觉自然为美时，自然就已告成表现情趣的意象，就已经是艺术品。比如欣赏一棵古松，古松在成为欣赏对象时，决不是一堆无所表现的物质，它一定变成一种表现特殊情趣的意象或形象。这种形象并不是一件天生自在、一成不变的东西。如果它是这样，则无

数欣赏者所见到的形象必定相同。但在实际上甲与乙同在欣赏古松，所见到的形象却甲是甲乙是乙，所以如果两个人同时把它画出，结果是两幅不同的图画。从此可知各人所欣赏到的古松的形象其实是各人所创造的艺术品。它有艺术品所常具的个性，因为它是各人临时临境的性格和情趣的表现。古松好比一部词典，各人在这部词典里选择一部分词出来，表现他所特有的情思，于是有诗，这诗就是各人所见的古松的形象。你和我都觉得这棵古松美，但是它何以美？你和我所见到的却各不相同。一切自然风景都可以作如是观。陶潜在“悠然见南山”时，杜甫在见到“造化钟神秀，阴阳割昏晓”时，李白在觉得“相看两不厌，惟有敬亭山”时，辛弃疾在想到“我见青山多妩媚，青山见我应如是”时，都觉得山美，但是山在他们心中所引起的意象和所表现的情趣都是特殊的。阿米儿(Amiel)说：“一片自然风景就是一种心境”，惟其如此，它也就是一件艺术品。

第三，离开传达问题(参看第十一章)而专言美感经验，我们的学说否认创造和欣赏有根本上的差异。创造之中都寓有欣赏，欣赏之中也都寓有创造。比如陶潜在写“采菊东篱下，悠然见南山”那首诗时，先在环境中领略到一种特殊情趣，心里所感的情趣与眼中所见的意象卒然相遇，默然相契。这种契合就是直觉、表现或创造。他觉得这种契合有趣，就是欣赏。惟其觉得有趣，所以他借文字为符号把它留下印痕来，传达给别人看。这首诗印在纸上时只是一些符号。我如果不认识这些符号，它对于我就不是诗，我就不能觉得它美。印在纸上的或是听到耳里的诗还是生糙的自然，我如果要觉得它美，一定要认识这些符号，从符号中见出意象和情趣，换句话说，我要回到陶潜当初写这首诗时的地位，把这首诗重新在心中“再造”出来，才能够说欣赏。陶潜由

情趣而意象而符号，我由符号而意象而情趣，这种进行次第先后容有不同，但是情趣意象先后之分究竟不甚重要，因为它们在分立时艺术都还没有成就，艺术的成就在情趣意象契合融化为一整体时。无论是创造者或是欣赏者都必须见到情趣意象混化的整体（创造），同时也都必觉得它混化得恰好（欣赏）。

最后，我们的学说肯定美是艺术的特点。这是一般常识所赞助的结论，我们所以特别提出者，因为从托尔斯泰以后，有一派学者以为艺术与美毫无关系。托尔斯泰把艺术看成一种语言，是传达情感的媒介。这种见解与现代克罗齐、理查兹诸人的学说颇有不谋而合处。就“什么叫做艺术”这个问题的答案说，托尔斯泰实在具有特见。他的错误在没有懂得“什么叫做美”，他归纳许多十九世纪哲学家所下的美的定义说：“美是一种特殊的快感”。他接受了这个错误的美的定义，看见它与“艺术是传达情感的媒介”这个定义不相容，便说艺术的目的不在美。近来美国学者杜卡斯(Ducasse)在他的《艺术哲学》里附和托尔斯泰，也陷于同样的错误。托尔斯泰和杜卡斯等人忘记情感是主观的，必客观化为意象，才可以传达出去。情趣和意象相契合混化，便是未传达以前的艺术，契合混化的恰当便是美。察觉到美寻常都伴着不沾实用的快感，但是这种快感是美的后效，并非美的本质。艺术的目的直接地在美，间接地在美所伴的快感。

四

如果“美”的性质不易明白，“丑”的定义更难下得精确。“美”字的相反字是“不美”，“不美”却不一定就是“丑”。许多事物不能引起我们的好恶，我们对于它们只是漠不关心，它

们对于我们也只是不美不丑。所以在美学中，“丑”不完全是消极的，应该有一种积极的意义。它的积极的意义是什么呢？

一般人所说的丑大半不外指第九章所说的“自然丑”的两种意义。它或是使人生不快感，如无规律的线形和嘈杂的声音；或是事物的变态，如人的残缺和树的臃肿。我们已经见过，这两种意义的“丑”与“艺术丑”之“丑”应该有分别，因为这些自然丑都可以化为艺术美。

此外“丑”对于一般人也许还另有一个意义，就是难了解欣赏的美。一位英国老太婆看见埃及的金字塔，很失望地说：“我向来没有见过比它更丑拙的东西！”一般人的艺术趣味大半是传统的，因袭的，他们对于艺术作品的反应，通常都沿着习惯养成的抵抗力最小的途径走。如果有一种艺术作品和他们的传统观念和习惯反应格格不入，那对于他们就是丑的。凡是新兴的艺术风格在初出世时都不免使人觉得丑，假古典派对于“哥特式”(gothic)艺术的厌恶，以及许多其他史例，都是明证。但是这种意义的“丑”起于观赏者的弱点，并非艺术本身的“丑”。

我们所要明白的就是艺术本身的“丑”究竟是怎么一回事。这个问题为许多近代美学家所争辩过。据克罗齐说：美是“成功的表现”(successful expression)，丑是“不成功的表现”(unsuccessful expression)。这两句结论中第一句是我们所承认的，但是第二句关于“丑”的话却有一个大难点。把“丑”和“美”都摆在美学范围里并论时，就是承认“丑”和“美”同样是一种美感的价值。但是“不成功的表现”就不算是艺术，就是美感经验以外的东西，那么，“丑”(美感经验以外的价值)就不能和“美”(美感经验以内的价值)并列在同一个范围里面了。换句话说，是艺术就必定是美的，艺术范围之内不能有所谓“丑”。

“艺术丑”这个名词就不能成立。如果我们全部接受克罗齐的美学，势必走到这种困境，因为克罗齐把美看成绝对的价值，不容有程度上的比较。

英国美学家鲍申葵在他的《美学三讲》里把这个困难说得最清楚：

情感表现于形象，于是有美。一事物与美相冲突，或产生一种影响与美的影响恰相反者——这就是我们所谓的丑——它自身不是有表现性的形象，就是没有表现性的形象。如果它是没有表现性的形象，那么，就美感说，它就没有什么意义。如果它是有表现性的形象，那么，它就寓有一种情感，就落到美的范围以内了。

依鲍申葵说，丑的形象须同时似有表现性而实无表现性。它好象是表现一种情感，但是实在没有把它表现出来。它把想象引到一个方向去，同时又把想象的去路打断，好比闪烁很快的光，刚引起视觉活动，马上就强迫它停住，所以引起失望与不快感。有心要露出有表现性的样子，而实在空洞无所表现，于是有丑，所以丑只可以在虚伪的矫揉造作、貌似神非的艺术里发现。自然中不能有这种意义的丑，因为自然不能象人一样，有意地作表现的尝试。

依我们看，鲍申葵虽然明白“丑”的问题难点，他的答案却仍不甚圆满，因为他没有见到似有表现性而实无表现性的东西究竟还不是“表现”或艺术。既不是表现或艺术，它就要落到以讨论表现或艺术为职务的美学范围以外了。这种困难根本是从价值问题来的。如果承认美的价值是绝对的，那么，一个形象或有表

现性，或无表现性。有表现性就是美，否则就只是“不美”，“丑”字在美学中便无地位。如果承认美的价值是有比较的，则表现在“恰到好处”这个理想之下可以有种种程度上的等差。愈离“恰到好处”的标准点愈远就愈近于丑。依这一说，“丑”、“美”一样是美感范围以内的价值，它们的不同只是程度的而不是绝对的。我们相信这个解释是美丑问题难关的唯一出路。

第十一章 克罗齐派美学的批评

——传达与价值问题

一

近代美学派别甚多，几乎每个重要的美学家都有独到的见解，自成一派。所以美学研究是一件极难的事，如果依附某一家，就不免走上极偏的路，愈走离真理愈远；如果兼搜并包，取诸家学说作综合比较的研究，则彼此意见相差太远，对于同一问题的答案太多，又不免头绪纷繁，无从清理。不过近代许多美学派别中有一个最主要的，就是十九世纪德国唯心哲学所酝酿成的一个派别。这派的开山始祖是康德，他的重要的门徒有席勒、黑格尔、叔本华、尼采诸人。这些人的意见固然仍是彼此纷歧，却现出一个共同的基本的倾向。我们通常把这个倾向叫做唯心主义或是形式主义。意大利美学家克罗齐最后起，他可以说是唯心派或形式派美学的集大成者。在现代一般美学家中没有一个人比得上他重要，无论是就影响或是就实际贡献说。我们在本书里大致是采取他的看法，不过我们和他意见不同的地方也甚多。在以上各章中我们已零星错乱地指出我们所不敢掠美的和我们不赞成他的地方。因为这一层有关本书的基本态度，我们不嫌略有重复，再把

它单提出来作一个有条理的总结。

我们先把克罗齐所肯定的原则很简赅地介绍出来。

克罗齐的全部美学都是从“艺术即直觉”这个定义推演出来的。直觉是最单纯的，是在知觉和概念之前的知的活动。它的对象只是单纯的未经肯否的意象。如果我们对于这种单纯意象加以肯否，如判断它是某某，直觉便进化为知觉，意象便进化为知识了。

艺术活动只是直觉，艺术作品只是意象。不过这并非说一切意象都可以算是艺术作品。比如做梦，看电影，读冒险小说，或是随时抬头一看自然景物，闭目一思以往经验，我们心中都有许多单纯意象流转承续，但是这些来去飘忽的意象决非艺术作品。因此，艺术的意象和非艺术的意象应该有一个分别，克罗齐以为这种分别在有无整一性(unity)。非艺术的意象没有经过美感的心灵综合作用(aesthetic spiritual synthesis)，所以零落错乱，来去无定，这就是通常所谓“幻想”(fancy)。艺术的意象经过美感的心灵综合作用，把原来纷乱的意象剪裁融会成为有生命的有机体，所以杂多之中有整一，这就是通常所谓“想象”(imagination)。非艺术的意象无形式(formless)，艺术的意象有形式(form)。这种形式是心以物为凭借而创造出来的。

使本来错乱无形式的意象变为有整一形式的意象，要有一种原动力，这种原动力就是情感。生糙的情感不表现于具体的意象，非艺术；无所表现的意象也非艺术。艺术就是情感表现于意象。情感与意象相遇，一方面它自己得表现，一方面也赋予生命和形式给意象，于是情趣、意象融化为一体。这种融化就是所谓“心灵综合”。直觉、想象、表现、创造、艺术以及美都是一件事，都是这种心灵综合作用的别名，它们中间并无若何分别。因此，

克罗齐把“艺术即直觉”这个定义引申为“艺术即抒情的直觉”。

这种学说的要点在直觉与表现的同一。一般人都把直觉和表现看成两件事，所以说“意在言先”，“意内而言外”，直觉是意，表现是言。依这一说，“表现”是把在内的不具体的情趣和意象现为在外的具体的文字、声音、颜色、形体等等。克罗齐问道：直觉和表现既一在内，一在外，绝不相同，谁是第三者来造桥沟通它们呢？无文字的诗，无声音的乐，无形色的画，其物如何，我们能想象么？世间没有无意之言，也没有无言之意。意何时发生，言就何时发生。比如你在未动笔之先，已有成竹在胸，你所谓“成竹”，并非一种无形无色的竹（这是不可思议的）。既有形有色，便是已经“表现”了的竹。当你直觉或想象到某形某色的竹时，你同时便已把它表现了。你的意中之竹便是你的画中之竹。画中之竹只是使已表现的意中之竹留痕迹，并非表现意中之竹。这就是说，直觉就是表现。如果用流行语言说，内容（直觉）就是形式（表现）。因此，向来所争的“艺术重内容抑重形式”这个问题根本没有意义。

艺术的活动即美感的活动，美感的活动即直觉的活动。它的要点是：在心中猛然见到一个情趣饱和意象而为它所吸引住。创造如此，欣赏也还是如此，所以创造和欣赏没有重要的分别。凡是艺术作品都有物质的精神的两方面。物质的方面如文学所用的语言文字，图画雕刻所用的形色，音乐所用的音调以及一般有形迹可求的东西。精神的方面就是情趣和意象融化而成的整个境界。物质的方面是死的，得精神贯注，才现出生气，才算是艺术。如果你没有见出精神而只见到形迹（即所谓“作品”），则形迹对于你仍是死的，仍然不是艺术。比如说一首诗，并不象一缸酒，酿

成了之后，人人都可以享受。它是有生命的。个人尽管看得见它的形迹，但是不一定都能领会到它的精神，而且各人所领会到的精神也不必一致。它好比一幅自然风景，对于不同的现象可以起不同的情趣和意象。每人所能领略到的境界都是他自己所创造的境界，是他的性格和经验的返照。性格和经验是人人不同的。不但如此，同是一首诗，同是一个人去读，今天所领略到的和明天所领略到的也不会完全相同，因为性格和经验是生生不息的。欣赏一首诗就是再造一首诗，每次所再造的都是一首新鲜的诗。创造和欣赏永远不会是复演，真正的艺术的境界永远是个别的，新鲜的，永远是每个人凭着自己的当时当地的性格和经验所创造出来的。无创造即无艺术。但是创造不是号称“艺术家”的人们的专利品。每个人都能有直觉活动，即每个人都有几分是艺术家。艺术的活动并不限于号称“艺术家”的人们在“创作”时才进行，每个人在日常生活中都多少有审美的活动，这就是艺术的活动。

这是克罗齐美学中的几个重要的肯定。他所否定的比他所肯定的较多。不过明白他所否定的，可以对于他所肯定的了解得更清楚。

一、艺术不是物理的事实(physical fact)。所谓“物理的事实”就是文字、声音、颜色、形体等等传达的媒介。克罗齐所谓“创造”、“表现”、“艺术”，和一般人所说的意义不同，所以往往引起误会。一般人所谓“创造”包含想象和传达两种活动。“想象”是心中酝酿出一个具体的情境，就是直觉到一种情趣饱和的意象。想象所得的是一种“腹稿”，即苏东坡所说的“成竹在胸”，我们在上文所说的艺术的精神方面。“传达”是选择一种媒介或符号，把心中的意象翻译出来，留一个固定的具体的痕迹，可以传给别人看，或是留给自己后来看，例如把诗写在纸上，

把图画在壁上，把音乐谱成曲子，这就是我们在上文所说的艺术的物质方面。一般人都把这第二步看作表现，把传达出来的看作艺术。如果只是一个存在心里的意象，还没有表现出来成为作品，就还不能算是艺术。克罗齐则以为艺术创造在第一步——想象——就已经完成了。艺术的活动完全是心里的活动。心里直觉到一个形象，就是创造，就是表现。这形象本身就是艺术作品。至于传达不过是把已在心里酝酿成的艺术用物理的符号留下痕迹来，犹如把歌曲灌到唱片上去，只是一种“物理的事实”，不能算是艺术的活动。

因为有表现然后有美，而表现不是“物理的事实”，所以克罗齐联带地否认“自然美”的存在。自然无所谓美不美。你觉得它美，因为它在你的心中现出一个情趣饱和的意象，这就是说，它已经变为艺术。“拿自然比艺术，便觉自然呆板。如果人不叫自然说话，它只是一个哑子。”

二、艺术不是“功利的活动”(utilitarian act)。功利的活动目的都在寻求快感而避免不快感。艺术固然可以生快感，但此种快感与实用需要满足的快感不同。所以快感之外必另有一种元素可以区别艺术的快感与寻常快感。快感之外既另有一种元素为艺术所特有，则艺术的定义即应着重此另一元素，“艺术是一种快感”的定义便不精当。

三、艺术不是“道德的活动”(moral act)。道德的活动出于意志。艺术是直觉，不涉意志，所以无关道德。这并非说艺术是不道德的。它既不是“道德的”，也不是“不道德的”，只是“无关道德的”(non-moral)。一般人都说艺术能陶冶性情，改良风化，激扬民气。克罗齐说：“艺术不能做这些工作，犹如几何学不能做这些工作，但是它的重要并不因此减少。”艺术和道德的

标准不同，“美感的人格”(aesthetic personality)和“伦理的人格”也不一致。偏重历史的批评家如圣伯夫等以为只要从作者身世中窥出他的人格，懂透他的心理，便能了解他的艺术。克罗齐颇反对这种“传记的研究”，因为从实用生活所窥见的人格只是“伦理的人格”，而了解艺术的要务则在窥出作者的“美感的人格”，这与“伦理的人格”并无必然的关系，它必须求之于作品本身，不能求之于琐闻轶事。所以克罗齐所著的《但丁》、《莎士比亚》、《歌德》诸书，力避传记研究的方式，专以作品为根据，去把作者的“美感的人格”重新建造出来。

四、艺术不是“科学的活动”(scientific act)，因为直觉不带概念思考。艺术的对象是个别的具体的意象，科学的对象是普遍的抽象的公理。因此，批评的态度和艺术的活动不相容。批评不能离判断的思考，既用判断和思考，则直觉便已消灭，单纯的意象便变为寻常的名理的知识。所以克罗齐说：“诗人死在批评家里面。”

五、艺术不可分类。西方思想素重系统分析。批评家研究艺术，几如自然科学家研究动植物，分门别类，井井有条。艺术分为文学、音乐、图画、雕刻等等，文学又分为抒情诗、叙事诗、喜剧、悲剧、小说、散文等等。每门每类又各定出规律，作鉴别作品的标准。但是种类尽管分得密，规律尽管定得严，批评家和创作家总难互相就范。创作家出一种新作品，批评家寻不出“类”来收纳它，总是拿规律来排斥它，骂它不合体裁。后来这种新作品逐渐占势力了，批评家只好别立一新类来收纳它，以它为根据，抽绎新规律出来。比如批评家最初骂“悲喜杂剧”，后来没法子想，只得把它另设一类，对于“自由诗”也是如此。克罗齐最反对这种“排鸽窠”式的分类。他以为凡是艺术都各表现一种新鲜

的个别的心灵状况，所以每种作品都是新创，都自成一格，自有原则，不能拿同“类”作品的规律来范围它。批评家遇到一种新作品，只应问它本身是否有生命，不应问它合不合某“类”的体裁和规律。

因为上述理由，克罗齐否认诗与散文的分别。一般人以有音律者为诗，无音律者为散文，其实医方脉诀有音律不为诗，《新旧约》、柏拉图对话集之类作品无音律亦不失其为诗。从美学观点看，文学只有“诗与非诗”的分别。凡是纯文学都应该属于诗。

二

克罗齐的美学大纲如上所述。读者一看就可以知道，我们把美感经验解释为“形象的直觉”，否认美感只是快感，排斥狭义的“为道德而文艺”的主张，肯定美不在物亦不在心而在表现，都是跟着克罗齐走。同时，我们否认艺术的活动可以挤入美感经验的窄狭范围里去，承认艺术与知觉联想仍有相当的关系，反对把“美感的人”和“伦理的人”与“科学的人”分割开来，主张艺术的“独立自主”是有限制的，这都是与克罗齐背道而驰的。近代美学家可以粗略地分为“克罗齐派”与“非克罗齐派”。我们相信克罗齐派在大体上较近于真理，不过我们也很明白他们的缺点。在我们看，克罗齐美学有三个大毛病，第一是他的机械观，第二是他的关于“传达”的解释，第三是他的价值论。现在分别条陈我们的意见。

先说克罗齐美学所根据的机械观。

十九世纪和二十世纪的哲学和科学思潮有一个重要的分别，

就是十九世纪的学者都偏重机械观，二十世纪的学者都偏重有机观。机械观是把一切物理现象和生理现象看成由无数极简单的原子所构造成的。持机械观的学者的唯一的武器是分析法，遇着一个混整的东西，把它分析成一些最简单的元素，指出每元素的特性和诸元素的分别，便算尽了学问的能事。例如十九世纪所最流行的心理学都从“构造主义”出发，把心理看成物理的混合物，象拨茧抽丝似的，逐渐分析下去，到最后所得的是单纯的感觉(sensation)和单纯的反射动作(reflex)。一切心理活动都被看成这些单纯的感觉和反射动作所构造成的。这种机械观在现代已为一般学者所摈弃。现代学者所采取的是有机观，着重事物的有机性或完整性，所研究的对象不是单纯的元素，而是综合诸元素成为整体的关系。依这种看法，我们不能借分析元素去明白完整的物理和生理现象，犹如不能借分析砖土泥瓦去明白一座房屋。机械观以为求得部分之和便可以知道全体，有机观以为要明白全体，必须研究全体所特有的属性，所以机械观所借重的分析法不可靠。例如现代最占势力的心理学是完形派心理学(Gestalt-psychology)。它反对旧心理学的机械观和分析法，否认意识由单纯的感觉所组成，行为由单纯的反射动作所组成。依这一说，单纯的感觉和反射动作都是构造派心理学家所伪造的，实际上并不存在；实际上存在的只是“完形”、“整体”，或不可分析的应付整个环境的整个心理机能。

详论机械观与有机观的长短，不是本篇范围以内的事。我们可以概括地说，现代学者多数都承认无论在物理方面或心理方面，有机观都较近于真理。形式派美学的弱点就在信任过去的机械观和分析法。它把整个的人分析为科学的、实用的(伦理的在内)和美感的三大成分，单提“美感的人”出来讨论。它忘记“美感的

人”同时也还是“科学的人”和“实用的人”。科学的、实用的和美感的三种活动的理论上虽有分别，在实际人生中并不能分割开来。“美感的人”是抽象的，在实际上并不独立存在。形式派美学把美感经验从整个有机的生命中分割出来，加以谨严的分析，发现就观赏的“我”说，只有单纯的直觉，没有意志和思考；就所观赏的“物”说，只有单纯的形象，没有实质、成因、效用种种意义，照这种分析看，文艺自然与抽象思想和实用生活无关。我们如果承认美感经验可以由整个有机的生命中分割出来加以分析，便须否认美感与抽象思想和实际生活的关系。但是这种分割与“人生为有机体”这个大前提根本相冲突。形式派美学的错误不在它分析所得的结果，而在它用分析法所假定的机械观；不在它对于美感经验以内所肯定的，而在它对于美感经验以外所否定的。它的错误和十九世纪机械观的心理学一样，专分析部分而忘去全体所特有的属性。单纯的直觉和单纯的感觉一样地渺茫，在实际经验中决不能独立自主。

一切现象都有前因后果，美感经验决不是例外。美感经验只能算是艺术活动中的一部分。形式派美学把“美感经验”和“艺术活动”看成同义，于是拿全副精神注在美感经验本身，既不问它如何可以成立(因)，又不问它的影响如何(果)。它否认艺术有关名理之思考的知识，作者在行文运思、修改锤炼时所用的活动是否为艺术的呢？它否认艺术有关联想，想象和了解离开联想如何进行呢？它否认艺术有关意志，大艺术家艰苦卓绝、百折不挠地效忠于艺术，是凭借何种心理活动呢？它否认艺术有关道德和实际生活，大艺术家的平生遭际和他们对于人生的了解和信仰是否能影响他们的作品呢？它否认艺术有关物理的事实，媒介的不同是否能影响到作品？油画和水彩画、石雕和象牙雕是否无分别

呢？这些问题都是克罗齐和一般形式派美学家所忽视的。任何艺术和人生绝缘，都不免由缺乏营养而枯死腐朽；任何美学把艺术看成和人生绝缘的，都不免象老鼠钻牛角，没有出路。克罗齐和一般形式派美学家都是以名学家出身。名学家研究艺术，都难免有些隔靴搔痒，亚理斯多德是最好的先例。

三

克罗齐要着重艺术是心的活动这层道理，所以把翻译在内的意象为在外的作品（即传达）这件事看得太轻。在他看，心里直觉到一种形象或是想见一个意象，就算尽了艺术的能事。真正艺术家都是自言自语者，没有心思要旁人也看见他所见到的意象。如果他有意要把这个意象描绘出来成为作品，目的是在为自己备忘，或是传达给别人，他便已变为实用人了。克罗齐并不否认传达这件工作也很重要，但是他否认传达本身是创造，或是艺术的活动。

这种见解显然是太偏激一点。第一，每个人都能用直觉，都能在心中想见种种意象，但是每个人不都是艺术家。为什么呢？艺术家除着能“想象”（这是他与一般人相同的）以外，还要能把所想的“象”表现在作品里（这是他所独有的本领）。艺术家决不能没有艺术作品。我胸中尽管可以想象出许多很美的“成竹”，但是到我蘸墨挥毫时，我的心里意象不能支配我的筋肉活动，手不从心，无论如何出力，也不能把它画在纸上，我所画出来的和我心里所想象出来的完全是两回事。这就因为我不是画家，没有传达的技巧。因为没有传达的技巧，所以我不能把心里所想象出来的外射于作品。从此可知传达对于艺术是一种很重要的活动。

替克罗齐辩护的人们也许说：这番话虽有道理，可是并不能推翻“创造是直觉的在内的，传达是实用的在外的”这个根本的分别。但是克罗齐的学说还有一个更大的毛病，就是他没有顾到艺术家在心里酝酿意象时，常不能离开他所常用的特殊媒介或符号。比如说所想到的意象是一棵竹子，这个意象可写为诗，可写为画，可雕为像，甚至于可表为音乐和跳舞的节奏。从表面看，我们说意象是同一的，因为所用的媒介或符号不同，所以产生出不同的作品。其实不同的作品所表现传达的意象并不能同一，画家想象竹子时，要连着线条、颜色、阴影一起想，诗人想象竹子时，要连着字的声音和意义一起想，音乐家想象竹子时，要连着声调、节奏一起想，其余类推。这就是说，克罗齐所谓直觉或创造，和他所谓传达或“物理的事实”，在实际上是不能分开的。由创造到传达，并非是由甲阶段走到一个与甲完全不同的而且不相干的乙阶段。创造一个意象时，对于如何将该意象传达出去，心里已经多少有些眉目了。这个道理在做诗文时更容易见出。做诗文所用的媒介或符号是语言文字。做诗文的人们很少有（也许绝对没有）离开语言文字而运思的。创造与传达所用的媒介物常相依为命。我们只稍留心艺术发达史，就知道这个道理。古希腊的建筑用长石条，以柱为重，古罗马的建筑兼用泥石混合物，以墙及顶为重，中世纪“哥特式”轻墙重窗及顶，须以柱斜支高顶的重量，结果造成三种不同的艺术风格。这三种风格固然与时代背景有关系，但是也有一部分因为媒介的不同。不必远说，我们只看用文言作诗文和用白话作诗文的分别，就可以知道传达所用的媒介往往可以支配未传达以前的“意匠经营”。

由想象常受媒介影响这个事实看，传达虽大体是“物理的事实”而实不全是“物理的事实”。还有一层，创造意象受传达的

影响，还不仅在媒介，最重要的还在心理的背景。想出意象来预备传达出去，和想出意象不预备传达出去，心理的背景大不相同。一个受社会影响支配，一个不受社会影响支配。照克罗齐说，艺术家都是自言自语者，没有把自己的意境传达给别人的念头，因为同情、名利等等都是艺术以外的东西。这固然是一部分的真理，但却不是全部真理。艺术家同时也是一种社会的动物，他有意无意之间总不免受社会环境影响。艺术的动机自然须从内心出发，但是外力可以刺激它，鼓励它，也可以箝制它，压抑它。风气的势力之大实非我们意料所及。如果英国伊丽莎白后时代，戏剧不是最流行的娱乐，莎士比亚也许不会写出他的许多杰作，如果拜伦生在十八世纪初叶，他也许和蒲柏做同样的假古典派的诗。每时代的文学风格都与当时社会背景有关，我们只稍研究文学史就可以知道。人是社会的动物，到能看出自我和社会的分别和关联时，总想把自我的活动扩张为社会的活动，使社会与自我同情。同情心最原始的表现是语言。艺术本来也是语言的一种。没有社会就没有语言，也就没有艺术。有一派心理学家(如包尔温[Baldwin])以为艺术起于“自炫的本能”，固然太过重艺术的社会性，其实也不无真理。艺术家有时虽看轻社会，鄙视它没有能力欣赏较高的艺术，但是心中仍不免悬有一种未来的理想的同情者。钟子期死后，伯牙就不再鼓琴，这真是艺术家的坦白。有些人知道“千秋万岁名，寂寞身后事”，所以把作品“藏之名山，传之其人”。这种同情心的需要并不减低艺术的身份，而且艺术可珍贵的地方也就在此。几千年前或几万里外的一个人的心里的灵光一闪烁，还能在我们心里引起共鸣反应，这种“不朽”是多么伟大！克罗齐派学者把艺术完全看成个人的，否认传达与艺术有密切关系，就没有见出这种伟大。

四

英国心理学派批评家理查兹说过：“批评学说所必依靠的台柱有两个，一个是价值的讨论，一个是传达的讨论。”关于传达的讨论，克罗齐的学说不甚圆满，已如上所述。现在我们来看他对于价值的讨论结果如何。所谓价值就是好坏美丑的问题。比如看到一件艺术作品，我们可以说，这是丑的或是美的么？我们能够比较两个作品，说这个比那个更美么？如果能够，这美丑的标准是如何定出来的呢？

严格地说，克罗齐的美学中不能有价值问题。因为批评价值时，被评判的对象一定是人人看得见、觉得着的。在艺术方面，这种被批评的对象通常是作品。克罗齐否认传达为艺术的活动，否认传达出来的东西为艺术，他所谓艺术完全是含蓄在心里的意象，那是除自己以外没有旁人能看得见的，所以旁人无法可以评判它的好坏美丑。就这一层说，我们可以见出克罗齐抹煞传达的另一个毛病，就是抹煞传达，势不能不同时抹煞价值。他着重创造和欣赏的同一，忘记创造者和欣赏者有一个重要的分别。创造者直觉形象时，所凭借的是自己的切身经验，欣赏者将原形象再造出来时，所凭借的第一是创造者所传达出来的作品。就创造者说，美丑固可在形象本身见出，而就欣赏者说，形象的美丑必须于作品的美丑见出。普通所谓“批评”不仅批评意象本身(内容)的价值，尤其要批评该意象的传达或表现(形式)是否恰到好处。这就是说，批评的对象不仅在意象本身，而尤在意象的传达方式。克罗齐否认作品为艺术，而欣赏者就失去被评判的对象了。

再近一层说，单论未传达出来的形象或意象，它能否有美丑

的分别呢？克罗齐也承认艺术的特殊价值是美，犹如善是伦理的特殊价值，真是科学的特殊价值。在他看，“美就是成功的表现，说得更干脆一点，就是表现，因为没有成功的表现并非表现。”丑则为“没有成功的表现”。美是绝对的，没有程度的分别。凡是直觉都是表现，都是艺术，凡是艺术都是美的。大艺术家的直觉和一般人的直觉只在分量上有分别，在性质上并无分别。我们不能说这个艺术作品比那个更美。如果莎士比亚的《李尔王》悲剧是完美的表现，如果他的某一首十四行诗也是完美的表现，那么，我们就不能说那部悲剧比那首十四行诗更美更伟大。这种说法在事实上固不能使人满意，在名理方面也有很多毛病。克罗齐的美学可以用下列方程式总结起来：

直觉=表现=创造=欣赏=艺术=美。

这个等式表面虽承认美的实在，实际上则根本推翻美丑的分别。凡是艺术都必为成功的表现，都必定美，没有成功的表现就不是艺术，那么，丑（没有成功的表现）就须落在艺术范围之外，既是艺术就不能拿“丑”字去形容了。克罗齐如果彻底，就只能承认艺术与非艺术的分别，而在艺术范围之内，不能承认美与丑的分别。这样一来，艺术范围之内，美成为绝对价值，无比较可言了。绝对价值论其实根本否认价值的存在，因为价值是长短高低善恶美丑等等程度上的估计，必定有比较才能见出。我们在第十章里承认“美”是形容“表现”的，却同时承认“表现”在“恰到好处”这个标准点以下有许多程度上的分别，所以艺术范围之内不但有美丑的分别，而美的本身也有等差。

“表现”有程度上的分别，是一切文艺批评的基本信条。我们说这一部书比那一部书写得好，或是这一个艺术家比那一个艺术家伟大，都默认这个信条。艺术的最高理想自然是情（即情趣或

内容)见(即表现)于词(即意象或形式),恰到好处。但是实际上有情溢于词的,也有词富于情的。这两种虽非完善的艺术,究仍不失其为艺术。黑格尔分艺术为三种,物质超于精神(即词富于情)者为象征艺术,古埃及和印度艺术为代表;精神恰好混化于物质(即情见于词)者为古典艺术,古希腊艺术为代表;精神超于物质(即情溢于词)者为浪漫艺术,近代欧洲艺术为代表。如依克罗齐的见解,则只有黑格尔所解释的古典艺术才真是艺术(他固然没有这样说,但这是他的表现说所应有的结论)。他自己也承认古典艺术和浪漫艺术对于意象和情趣各有偏重,同时却肯定一切艺术必同时为古典的与浪漫的,离不开意象也离不开情趣。但这只是理想,实际上艺术有偏于古典的亦有偏于浪漫的,克罗齐却没有在他的美的定义里留位置给这两种艺术。他以为寓言不是艺术,因为在寓言里情趣与意象可分立。但是他如果严格地说话,中世纪的宗教艺术以及但丁的《神曲》都应该不是艺术了。如果依我们的比较价值论,寓言,偏于古典的和偏于浪漫的作品在艺术上仍有位置,虽然都不是理想的。

第十二章 艺术的起源与游戏

—

我们在分析美感经验时，特别着重形象的直觉不带实用目的
一层道理。欣赏和创造既都要和实际人生中保持一种“距离”，
那么艺术对于人生不是一种奢侈品么？它的起源究应如何解
释呢？

第一个要点我们应先明白的就是艺术起源甚早，它并不是文
化发达以后的产品。据考古学者的研究，穴居野处的人便已经有
艺术。他们在洞壁所画的兽像和他们日用的石器都是人类最古的
艺术品。儿童在个体生命史中和野蛮人在种族生命史中是相平行
的。在极幼稚的儿童中我们就可看出艺术的表现，例如抟土作像、
架枝为屋、扮演成人以及欢喜听故事等等，都常流露很丰富的想
象和美感的情趣。有一派学者并且进一步说，不但人类，就是冥
顽的鸟兽便已有艺术的表现。艺术就是语言，语言也就是艺术，
它们都是表达情思的工具，所以鸟鸣狮吼就是诗歌和音乐的雏形，
雀跃猴戏便是跳舞和戏剧的雏形。从这些事实看，我们可以知道
研究艺术的起源应该从研究野蛮人、儿童以及动物的活动入手。
近百年来学者对于这种研究颇费苦心，他们结论如何呢？

最流行的学说把艺术溯源到游戏。康德便已指出艺术和游戏

的类似。诗人席勒在他的《美感教育书简》里把这个学说加以发挥。在他看，艺术和游戏同是不带实用目的的自由活动，而这种活动则为过剩精力的表现。造化的仁慈是无限的，它所赋予的精力不但可以使生物能应付生存竞争的需要，还有余裕使他们可以自由挥霍。就生存竞争的需要说，生物是受必然律支配的；就有过剩精力说，生物是自由的。他说：

狮子在无饥饿之迫及、无敌兽可搏战时，它的富裕的精力于是另寻出路，它于是在旷野中狂吼，把强悍的气魄费在无所为而为的活动上面。昆虫在光天化日之中蠕蠕飞跃，只是为着要表现生存的欢乐；鸟雀的和谐的歌声也决不是饥寒的呼号。这些现象中都显然有自由的表现。所谓自由虽非脱净一切束缚，却是脱净固定的外来的束缚。动物在工作时是迫于实际生活的需要，在游戏时是过剩精力的流露，——是洋溢的生命在驱遣它活动。

孔子所谓“行有余力，则以学文”，本是一句规范生活的格言。席勒的主张颇相近，不过他的话是一种科学的解释。

席勒的精力过剩说经过英国斯宾塞的发挥阐明，影响于是更大。斯宾塞的新贡献在拿生理学来解释过剩精力的由来。高等动物的营养物比较低等动物的丰富，它们无须费全副精力来保存生命，所以有过剩精力。但是高等动物的过剩精力来源还不仅如此。它们要用多方的活动应付多方的需要，在某特殊活动进行时，其他活动就须休息，休息就是恢复和增长精力的机会。因此，在高等动物中，精力常是供过于求。这种过剩精力须求发泄，如果它没有机会发泄于收实效的郑重其事的活动，就发泄于无所为而为

的模仿的活动。例如儿童没有建筑的需要，可用于建筑的精力无可发泄，才架枝抔土，作造屋的游戏。

德国生物学家谷鲁斯以为游戏实在不能拿席勒、斯宾塞的精力过剩说来解释。如果游戏完全由于过剩精力，则过剩精力发泄到无余时，游戏即应因之停止。但是真正好游戏的人和动物往往玩到精疲力竭时还不肯放手。小猫抓住一个纸团就可以玩个几点钟。终日埋头苦费心思的学生到晚间对于一切事都没有气力去做，可是陪亲友作牌戏，还是精神焕发。从此可知过剩精力纵是游戏的助力，也决不是它的主因。游戏的花样随性别、年龄而差异，男孩的游戏和女孩的游戏不同，成年人的游戏和幼童的游戏不同，猫的游戏和犬的游戏又不同。过剩精力说也无从解释这些游戏形式的差异。把游戏看作无目的的活动也是一种误解，好游戏者对于所作游戏，都在想象中悬有固定的目的，许多游戏如果不带竞争就没有趣味，便是明证。斯宾塞的游戏模仿说也有毛病。依他说，模仿建筑就要根据在实际生活中所得的建筑的体验，这个意义的模仿虽是常见，但不能用来解释儿童的游戏。儿童的游戏活动都带有几分试验性和创造性，很少根据自己的以往经验。

因此，谷鲁斯另提出一个学说来代替精力过剩说，它通常叫做“练习说”。他以为游戏并非无目的的活动，实在是生命工作的准备。游戏的目的是把工作所要用的活动预先练习娴熟，所以游戏的形式随动物种类而差异。小猫戏纸团，是练习将来捕鼠；女孩抱木偶，是练习将来做母亲。游戏就是学习，幼稚期是游戏期也是学习期。“动物并非因为幼稚才有游戏，它实在因为要游戏才有幼稚期。”游戏是根据一种普遍的本能而对于某种特殊的技艺预加练习。生命的需要是多方的，应付需要的活动也应该是多方的。如果每种活动都要有特殊本能做基础，则有限的拘板的

本能难以应付无限的变动不居的环境。有游戏本能便可省去许多特殊本能，因为许多特殊活动都可以利用游戏在幼稚期学习。游戏虽不象斯宾塞所说的全为模仿，却与模仿相辅而行。模仿也是一种普遍的本能，功用和游戏也相似，都是利用普遍的本能预习特殊的技艺。模仿必有榜样，游戏却有时全凭冲动，猫戏捕鼠，犬戏搏击，都不必有榜样。游戏也有时利用模仿所得的活动，男孩戏营造，女孩戏育婴，就带有几分模仿。谷鲁斯以为欣赏都带有“内模仿”（详见第四章）。欣赏是以游戏的态度暗地模仿所欣赏的事物，如果游戏全为预习，何以在成年后游戏仍不停止呢？游戏是伴着快感的。本能的满足，激烈的活动，以及自觉能驾驭环境所生的自尊心，都是快感的来源。儿童在游戏中得到这许多快感，不肯放弃它们，所以到成年后仍然游戏。谷鲁斯晚年又拿“发散说”（catharsis），来补充“练习说”。本能的活动都带有天然的情感。本能可实现，附带的情感便可自由发泄，否则情感淤积起来，就有碍身心的发展。游戏的功用就在使本能活动可实现，把可以为患的附带的情绪发泄出，因而把它的坏影响加以“净化”。这一点颇值得注意，因为它和亚理斯多德的悲剧发散说以及弗洛伊德的升华说都颇相近（参见第十六章）。

谷鲁斯的学说把游戏和模仿都看作本能，是一个大缺点。所谓“本能”是得诸遗传的对于特殊环境的特殊应付方法。例如小鸡初出世就能啄食是由于本能，但是这个本能只能应用于啄食，不能应用于营巢孵卵。游戏和模仿都不象这样固定的本能，都只是普遍的天然的倾向。犬戏搏击，鸟戏歌舞，女孩戏育婴，虽都是游戏，而活动的方式却不相同，把这许多不同的活动通称为“游戏本能”或模仿本能，实在是太含混。不过“练习说”和“游戏本能说”并无必然的关联，后者虽不能成立，前者却不必随之

俱倒。

关于游戏问题还有许多其他学说。美国心理学家霍尔(Stanley Hall)说游戏是个体的婴儿时代复演种族的婴儿时代,例如人类祖先巢居,儿童戏爬树,便是“复演”巢居生活。德国心理学家拉萨腊斯(Lazarus)说游戏是避免厌倦,借活动来振作精神。这一说以游戏为“消遣”,与常识相符,与精力过剩说恰相反。这些学说都各有片面的真理,也都各有难点。本章非专论游戏,所以姑且把它们略去,只取最流行的“精力过剩说”与“练习说”来研究一番,看看艺术是否起源于游戏。

“精力过剩说”我们立刻就可以把它抛开。这并不是因为它错误,是因为它太笼统。一切活动都是精力的表现,不但游戏和艺术是如此,实际生活的工作亦莫不然。要说是没有事干,精力不得开销才去游戏,这在一部分人固然是事实,但也还是一件待解释的事实。世间可用精力的活动极多,何以于工作之外又要游戏和艺术呢?近代生活日渐繁忙,治生不暇者何以仍然不舍艺术呢?米勒(Millet)、高更(Gauguin)诸大画家都是困苦终身的。席勒要赞美造化,赞美人生,以为由精力过剩所得的自由活动是最可宝贵的天赋珍品;其实人生可贵,并不在有过剩精力时才可流露自由活动,而在能超过自然需要的紧迫,于精疲力竭时仍有自由活动的表现。在许多艺术家的奋斗史中我们都可以见出这点真理。

其次,如果“练习说”可以解释游戏,则文艺显然与游戏不同。谁能说音乐、图画等等艺术是要把将来在实际生活上所用得着的本领预习娴熟呢?和游戏最类似的艺术莫过于戏剧,演戏的目的是在预习扮假面孔,将来好欺骗生存竞争场中的对手么?我们已再三说明过,美感经验不带实用目的,如果应用“练习说”

来解释艺术，则非但艺术与美感无关，即美感也不能脱离实用目的了。

二

如果艺术上的游戏说不过如此，我们就不用费时间去讨论。但是问题并不如此简单。我们纵然否认艺术就是游戏，艺术起源于游戏仍是一个可能的假设。要断定这个假设能否成立，我们须作较精密的分析，看艺术和游戏接近的地方在哪里，由游戏中可否演出艺术来，假如可能，再看演进的次第如何，艺术超过游戏的地方在哪里。

我们不肯轻于否认艺术和游戏的关联，最大的理由在从研究儿童心理学所得的事实。稍和儿童接触过的人们都知道儿童同时是游戏者又是艺术家，比如他在地上画一个圆圈，在圆圈里涂抹几点几划，然后再画两条直线把它撑起，说那是他爸爸或是他哥哥，这纯是艺术呢？还纯是游戏呢？这并非偶然的关联，我们把儿童游戏的心理详加分析，便可以见出艺术和游戏有许多相类似的地方。

瑞士儿童心理学家皮亚杰(Piaget)曾举过两个实例，颇可引来作讨论的起点。他的孩子有一天在厨房里看见一只死鸭，立刻就跑到会客室里手脚朝天地卧在地板上，告诉人说：“我是死鸭。”有一天他和他的女孩约瑟林在山上散步，约瑟林埋怨她父亲走得太快，使她走得脚痛。她父亲道歉说：“实在对不起，我并不是有意的。”走到半途时，约瑟林忽然止住她父亲说：“现在你是约瑟林，我做爸爸，你向我埋怨，埋怨我走得太快。”她父亲照办了，她扮着他的口调说：“实在对不起，我并不是有

意的。”

这一类的游戏是极常见的。从这中间我们可以看出游戏的一个特点，就是把意象加以客观化。皮亚杰的孩子心里刚印上一个“死鸭”的意象，要把它从心里外射出来，使它变成一个具体的情境，于是自己就卧在地上扮死鸭；她心里刚印上一个“道歉”的意象，要把它从心里外射出来，使它变成一个具体的情境，于是请她的父亲和她自己换过地位来扮演一次。意象本来是得诸外物界的，是客观的事实所变成的主观的观念。实在世界都要先化成意象世界，才能为知觉的对象。儿童在游戏时把意象仍然还到外物界，看来虽似扮演外物，实在他的样本是自己心里的意象而不是意象所本的外物。意象之先的情境是实在的，意象之后的情境是他根据意象为样本而创造出来的。意造的情境虽是实在的情境所引起的，却不受它拘束。例如父亲可以变成女儿，女儿可以变成父亲，人可以变鸭，这都是经过几分意匠经营的结果；依皮亚杰说，都经过象征作用，把可闻可睹的具体情境来象征心里的意象。艺术家的创作和儿童的游戏，繁简虽有不同，而历程却是一样。他也是把意象加以客观化，也是把心境从外物界所摄来的影子做样本，加以若干意匠经营之后，换个新面目返射到外物界去，造成一个具体的形象。

儿童的图画也是如此。他心里有一个人形，要把它表现出来——“表现”就是“客观化”——所以在地上画一个圆圈，加上几个点和几条线。他的样本不是实在的人体，而是自己心里的意象。儿童所能组成的人形的意象原来就很粗略，所以他的图画并非人形的写真，只是人形的象征。他看人时，只注意到运动的部分，所以耳和躯干往往被忽略去，手和脚常画得一样长，头部常画得比实际的大几倍。儿童在游戏时都用象征，而他们的象征

的方法向来是很粗拙。一条竹棍可以拿来当马骑，一个沙桶一会儿是屋，过一会儿是车，再过一会儿又是马。但是在这种粗拙的象征中便寓有许多艺术原理。他所用的象征和象征事物总有几分类似点，所以含有几分模仿作用在内。但是它也是创造的。象艺术家一样，儿童观察事物只注意到它的最新奇的片面，把其余一切都丢开。他既然抓住这新奇的片面之后，便特别加以放大，加以夸张。他看人体时觉得最惹人注意的是头目，手足运动也很有趣，所以就毅然把比较呆板的躯干丢开，把全部笔墨都费在头面手足的描写。所以他的作品是经过选择、放大、意造种种作用而来的。

把意象加以客观化，就是于现实世界之外另造一种理想世界。凡是游戏都是一种“想当然耳”的勾当，用科学的术语来说，都是一种“佯信”(make-believe)。成人对于荒诞无稽的事多不肯置信，因为他的知识较广，罣碍较多，不免处处受现实纠正和约束。儿童不受这种约束，所以他的幻想来去无碍，他的支配环境的办法也比较灵巧。念头一动，随便什么东西都可以任他的游戏的手腕玩弄；你给他一个世界，他立刻可以造出无数世界来还给你。这样的实例在文学家的回忆录中是常常见到的。英国小说家斯蒂文森说：

我的堂兄弟和我每晨都吃麦粥。他吃时用糖，说他的国里常被雪盖着；我吃时用牛奶，说我的国里常遭水灾。我们互传消息，说这里还有一个小岛浮在水面，那里还有一片山谷没有被雪盖起，这里的居民都住在木柴的棚里，那里的居民四季以船为家。

婴儿在游戏时意造空中楼阁大半都是如此。只要有一点事实实物触动他的思路，他立刻就生出一个意境，立刻就把这个意境渲染得五光十彩。这种幻想有时随生随灭，有时可以维持到几年之久，成为有连续性的故事。德拉库瓦教授举过一个例子：一个小孩从五岁到九岁都在幻想一个故事。乔治·桑也说幼时心里常有故事盘踞着。从这些实例看，儿童的幻想和文学的创作有几分类似。

儿童的幻想一方面根据现实，一方面也是超脱现实的。他拿现实世界所生的意象做材料，另外造出一种或无数种比较合口味的世界来。所以德拉库瓦教授说：

儿童的游戏……对于世界是执着也是遁逃；他一方面要征服它，同时也要闪避它；他在这个世界上面架起另一个世界出来，使自己得到自己有能力的幻觉。

游戏和幻想的目的都在拿意造世界来弥补现实世界的缺陷。卢马(Rouma)在他的《社会学的教育学》里举过这样的实例：一个有心病的孩子一直到十一岁都是过孤单的生活，没有伴侣来往。他于是意造一个角色出来做他的朋友。他常和这位想象的朋友谈话，吃饭时在席上设一虚位让他坐。旁人夺去这座位时，他就要生气。象这样的实例在幼儿园里是常见的。严格地说，儿童的幻想大半是欲望的满足。他心里想起一种意境，就姑信以为真实，把它外射出去，成为一种游戏、故事或图画。依弗洛伊德派心理学者说，文艺也是欲望的满足，它的符号也是象征潜意识中的观念。这种说法固然有些偏激，但确也有片面的真理。就满足欲望一点说，文艺和儿童幻想显然有直接的关联。

我们在上文说过，儿童对于意造的另一世界所抱的态度是“佯信”。这“佯信”的态度也很值得研究。我们拿成人的眼光来窥测儿童心理，把“意造的”和“实在的”划得很清楚，把“信”和“不信”两种态度也划得很清楚，以为儿童心中也有这样很清楚的分别，其实这是大谬不然。在儿童心中一切分别都是很蒙混的，我和物都是同此心，同此理；人境和仙境也只有一壁之隔。我们在第三章所讨论的“移情作用”在儿童中最为流行。其实“移情作用”可以说是儿童所特有的看待外物的方法，人越老越难起“移情作用”。到成年后“移情作用”大半只在“侥幸的霎时”中才会发生，刚发生时立即消灭；儿童则时时刻刻都使用移情作用。他看见星说是天眨眼，看见露说是花垂泪，把没有生气的东西都看作和人一样，和他做朋友，和他谈话。他心中想到一个意象把它外射于游戏，只是一瞬间的事，信和疑的问题很少闯到他的眼前。这种由意象直接变为动作的活动，在心理学上通常叫做“念动的活动”(ideomotor activity)，常发生于兴会淋漓、心不旁注时。我们在第三章所说的“移情作用”和在第四章所说的“内模仿”都可以说是“念动的活动”。“念动的活动”是专心的结果。一般人往往以为儿童不能专心，其实最专心的莫过于儿童。在他游戏或幻想时，都是把全副精力摆在里面，专心想到游戏的动作，或幻想中的事变，把物和我的分别以及真和伪的分别都忘去了。德拉库瓦教授说得好：

儿童拿扫帚当马骑时，心里除骑马这个动作之外什么也没有想到。骑马这件事和附带的动作与情感把他的意识完全占住了，因而把扫帚变成马。他固然没有看到马，可是也没有看到扫帚。引起他的反应者并不是感官所接触的实物，而

是该实物所生的观念；他一举一动，都随着这个观念走。所谓“伴信”就是这种心的活动和物的富裕组合起来的，所以任何事物都可以变成一个玩具，一个性质固定的玩具也可以变成任何事物。这种伴信只要和现实有一点沾挂就行了；这种沾挂点是容易得到的，他只要专注意于本身真实的游戏动作，或是看来象是真实的某一个细节。一个小孩子摆一个碟子在棉花制的小黑奴的手里，摆得恰好叫它不落，向人说：“他真是一个小黑奴，你看他能用手捉东西。”这就是抓住和现实可相沾挂的一点，作伴信的根据。

总之，儿童在游戏时常不自觉是在游戏，他聚精会神到极点时，常把幻想的世界看成实在的世界。他在幻想世界中过活时，仍然持着郑重其事的态度，不肯轻于放过近于荒唐或是不合逻辑的细节。教育家裴斯泰洛齐的孩子在三岁半时有一天戏扮屠户，听到他母亲叫他的小名时，立刻抗议说：“不，你现在应该叫我屠户了。”萨利(J. Sully)在《儿童心理学研究》中举过很多类似的实例。有两位小姊妹正在戏做买卖，她们的母亲走进来向扮店主的姐姐吻了一吻，她的妹妹立刻就啼哭起来说：“妈妈，你向来不和开店的人接吻！”儿童聚戏时大家无形中都有一种了解，就是都相信所戏的玩意是真的。如果有一个儿童插嘴说一句露破绽的话，大家就立刻都觉得扫兴。儿童游戏时常偷偷窃窃地瞞着大人们，不肯让他们看见，也是怕他们嘲笑或批评，在热烈灿烂的幻觉之上泼冷水。

我们费许多篇幅讨论儿童对于幻想和游戏的“伴信”，因为这是游戏和艺术一个最大的类似点。艺术家也和儿童一样，在把热烈灿烂的幻想外射为具体的形象时，对于所意造的世界也不觉

其虚幻。

席勒和斯宾塞拿游戏比拟文艺时，都注重无目的的自由活动这个特点，谷鲁斯反对他们，以为游戏都有固定的目的。其实这种争执完全起于词义的含混。席勒和斯宾塞所谓“无目的”，是指“无外在的实用的目的”，就这个意义说，他们的见解并不十分错误。游戏和艺术的目的都不在活动本身以外的结果，而在活动本身所伴着的快感。比如儿童戏耕种或是演员扮演农夫，目的都不在收获而在从这种活动本身中寻乐趣。游戏和艺术的目的不是外在的，是为活动而活动的，所以它们是自由的活动。

人类要求自由的活动，也是一件耐人玩味的事实。人是有生气的。“生气”的定义可以说就是“自由的活动”。不生则已，有生即不能不有动。亚理斯多德在《伦理学》里说，人生的最后目的在求幸福，而幸福就是“不受阻挠的活动”。这句话实在是至理名言。人生最苦的事就莫过于不能动，所以疾病、幽囚、死灭是人所最厌畏的。婴儿从堕地之后就处处寻机会活动，年龄愈长，活动也愈激烈，愈变化多端。许多儿童的游戏在成人看来象是精力的浪费，其实在这种毫无实用的活动之中，儿童才见出自我的权能，才能享到生存的快乐。

人生来好动，所以厌恶限制。现实界虽是很宽广，但是它不能任人尽量地自由活动，所以仍是有限制的。人不安于此，于是有种种苦闷和厌倦。鸡能产卵固然是一件幸事，但是它不能产金卵，仍然是美中不足。实然的世界使人苦闷厌倦，人于是丢开它去另求可然的世界。苦闷起于人生对于“有限”的厌倦，幻想就是人生对于“无限”的寻求。“不可能”和“不可知”对于人都有极大的引诱力。小而儿童的游戏和幻想，大而文艺、宗教和哲学，都是由有限求无限，由“可能”、“可知”求“不可能”、

“不可知”的冒险。

因为要求“无限”、“不可能”和“不可知”，所以距离较远的事物最能引起儿童的遐想。萨利说：“一片隐约在望的远山在儿童的丰富的幻想之中常塞满着无数奇形怪状的景物。”他引的一位德国学者的话也说得很好：

儿童的幻想有一个普遍性，就是相信辽远的天际外，或是树林湖山以及一切眼睛所见到的事物的背后，都另有一个完全新奇的世界。我在儿童时和小朋友们在谷场里戏捉迷藏，总觉得每捆草的后面一定有什么奇怪的东西藏在那里。但是我始终没有起过不虔敬的念头要把那捆草翻过来看看后面到底有什么。

年龄愈长，对于现实的认识愈精确，现实的压迫也就愈沉重。现实压得使人没有可以自由活动的机会，处处都是平凡和呆板，于是苦闷的心情也逐渐增加。人要在这呆板平凡的世界中寻出一点生机来排解这种苦闷，于是活动，要冒险，要寻出一些出乎常规的偶然的变动。“偶然”、“机会”、“运气”都是“无限”的片面，所以它们常常能引起人的遐想，激发人的生气。这种心理的要求在赌博中最容易见出。赌博全是一种“碰机会”的游戏。有赌博癖者的真正目的都不在赢钱。如果他不知道没有输的可能，没有到结局时就知道自己一定胜利，赌博的趣味便已十去八九。赌博所以能引人入胜者就在它的结果不能预定，使赌博者时时希望偶然的幸运恰好落到自己的头上来，所赢的东西价值尽管很小，可是它是“偶然的幸运”的象征，也就是“无限”的象征，所以能引起很大的快慰。

人到愈闲散时，愈觉生活的单调，愈感到苦闷，愈想有偶然的事变来破岑寂，愈想有激烈的刺激来激起生气，所以游戏和文艺的需要在闲散时也愈紧迫，就这个意义说，“精力过剩说”确有几分真理。德拉库瓦教授说：“苦闷是活动和幻想的最强的激动剂。心在苦闷时对于目前的时间和内心的节奏都感到乏趣，它除了这个节奏的单调和这个时间的悠久之外别无所感。因此，它希望从这个沉重而空虚的时间中跳出，去寻求生气蓬勃的瞬息，去寻生活的丰富和圆满。”这种心理是艺术和游戏所共同的。就这一点说，文艺确是一种“苦闷的象征”。

总观上述各节，我们可以看出游戏和艺术有四个最重要的类似点：一、它们都是意象的客观化，都是在现实世界之外另创意造世界。二、在意造世界时它们都兼用创造和模仿，一方面要沾挂现实，一方面又要超脱现实。三、它们对于意造世界的态度都是“佯信”，都把物我的分别暂时忘去。四、它们都是无实用目的的自由活动，而这种自由活动都是要跳脱平凡而求新奇，跳脱“有限”而求“无限”，都是要用活动本身所伴着的快感，来排解呆板现实所生的苦闷。

三

游戏和艺术虽相类似，但是究竟是两回事。世间许多好游戏的儿童后来没有成为艺术家，世间也有许多大艺术家在儿时并不好游戏。音乐家贝多芬和莫扎特都是著例。小说家司各特和诗人雨果在幼时确是以游戏著名的，不过这些实例既有正有反，便不能据为论证。

游戏和艺术的异点究竟在什么地方呢？谷鲁斯、顾约、马夏

尔和兰格斐尔德诸人都注重艺术的社会性,以为社会性存在与否,就是艺术和游戏的根本区别。儿童游戏时常怕旁人看见,所以躲在成人的背后。他们只图自己高兴,并没有意思要拿游戏来博得同情和赞赏。纯粹的游戏都是为着本身的快感,没有客观的价值。尽兴极欢,便已达到游戏的目的,不必有美丑的分别。斯蒂文森说:“我在幼时常画用焦木塞画一对胡须,虽然没有人看见,也觉得很趾高气扬,我现在回想这种心境,仍恍然如在昨日。”儿童在游戏时,愈没有人看见,精神愈专注,幻想愈浓密,兴致也愈畅快淋漓。他抓住一个玩具,可以单独一个人接连玩上几点钟之久,不觉困倦。这种过度的唯我主义的色彩实在起于自我观念的暧昧,他没有把我和物分清楚,自己高兴时以为旁人和鸟兽草木器皿等等也都和自己一样高兴,所以没有把自己的情感传达给旁人以求同情的意思。儿童自然也有时欢喜成群作戏,但是每个人仍只顾到自己。他既然可以和猫狗玩,和玩具玩,自然也就可以和同年的小伙伴玩,但是他并没有想到这些小伙伴是旁观者或是同戏的伙伴,他把他们也不过看作玩具一样,借以实现自己的幻想罢了。他扮店主,他弟弟扮主顾时,他弟弟就只是主顾而不复是他弟弟,如果他弟弟不在时,他也可以拿傀儡做主顾。旁的儿童只是他的意造世界中的真人物,他并没有心思要他们对自己的游戏本领表示同情和赞赏。他玩得高兴时,他的伴侣头撞痛了在号啕大哭,他心里却若无其事地仍继续玩他的。从此可知游戏的动机中很少有社会的成分。年龄渐长,游戏中容或逐渐杂入社会的成分,但是那就不是纯粹的为游戏而游戏了。

游戏不必有欣赏者,艺术的创造就不能不先有欣赏。游戏只是表现意象,艺术则除“表现”之外还要“传达”。艺术家见到一种意境或是感到一种情趣,一定要使旁人也能见到这种意境,

也能感到这种情趣，心里才得安顿，所以他才把它表现出来，传达给旁人。传达欲是同情心的表现。人是社会的动物，到能看出自我和社会的分别和关联时，总想把自我的活动扩张为社会的活动。同情心是为群的也是为我的。它是为群的，因为它要分享旁人的苦乐；它也是为我的，因为它要把自我伸张到和社会一样大。同情心最初的表现是语言。艺术本来也是语言的一种。没有社会就没有语言，没有社会也就没有艺术。顾约说：“艺术的情绪根本是社会的。它的结果是扩张个体的生命，使它沉没到较大的较普遍的生命里去。艺术的最高目的就在产生带有社会性的美感的情绪。”

包尔温以为艺术起于“自炫的冲动” (self-exhibiting impulse),也是注重艺术的社会性，不过把它看得太窄狭一点，因为他只看到同情心的唯我的一面。有些艺术家自然反对这种论调。他们说：“我们是为艺术而艺术，并非借此求名，所以没世无闻，也不以为悔。”他们有时并且以为社会和艺术是不相容的，要能不求迎合社会心理，才能创造出真正艺术来。这些话都有片面的真理，却不能证明艺术没有社会性。求“名”是一件事，求“知音”、“同情”又另是一件事。真正艺术家尽管不求虚名，却没有不望知音同情者。

因为游戏缺乏社会性，而艺术冲动的要素却恰在社会性，所以游戏不必有作品，而艺术则必有作品。作品的目的就在把所表现的意象和情趣留传给旁人看。罕恩(Yrjo Hirn)在《艺术的起源》里批评席勒、斯宾塞说道：“游戏只要过剩精力已发泄，或是本能已得到暂时的练习，便算是达到目的。艺术的作用却不仅在造作的活动，凡是真正艺术的表现都必有一件东西做了出来，可以流传下去。”换句话说，游戏和艺术虽同是把意象加以客观

化，造成另一世界，游戏的意造世界是“逢场作戏”的，转瞬境迁，即归乌有，而艺术的意造世界则不随创造的活动同归于尽，创造的活动尽管过去，而创造的成绩则可永垂不朽。儿童在沙滩上堆砂为屋，随堆起，随推倒，既已尽兴，便无留恋；艺术家对于得意的作品，往往用慈母保护婴儿的热爱去珍护它。这个分别是显而易见的。

艺术冲动既含有社会性，所用的材料和方法因之也和游戏不同。游戏对于材料是无所选择的。一个意象不管是粗疏或是精美，一浮到儿童的灵活的脑里，立刻就变成一个意造世界；一个玩具，无论有生气或无生气，一落到儿童的好玩的手里，立刻就变成活跃的人物。游戏所用的材料只是一种象征，一种符号，它的本身价值如何，儿童常不过问。他想戏骑马时，目前有扫帚就用扫帚，有凳子就用凳子，反正这不过是一种符号，重要的还是骑马这个意象。艺术家对于材料就不能这样随便。无论是形色，是声音或是文字，它一方面须能象征，一方面也须有内在的价值。艺术的意象和情趣也是同样的经过选择陶炼来的。生糙粗率的意象和情趣对于艺术是无意义的，它一定要具有一种美形式。所谓“美形式”就是全体和部分的和谐。艺术作品是一个有机的整体，其中全体和部分都息息相关，各部分的大小和位置也须有内在的必然性，所以添一分则嫌多，减一分则嫌少，移动一分则失去和谐。这种特点在游戏中是寻不出来的，游戏没有客观的价值和美丑的分别。我们只要把儿童在游戏时所画的人物和艺术的作品稍加比较，这种分别就立刻现出。儿童画纯是象征，艺术品则于象征之外还须具有形式美。

总观以上各节，我们对于游戏和艺术的关系可以作这样一个结论：艺术和游戏都要在实际生活的紧迫中发生自由活动，都是

为着享受幻想世界的情趣和创造幻想世界的快慰，于是把意象加以客观化，成为具体的情境。这就是所谓“表现”。不过纯粹的游戏缺乏社会性，而艺术则有社会性，它的要务不仅在“表现”而尤在“传达”。这个新要素加入，于是把原来游戏的很粗疏的幻想的活动完全变过。原来只是借外物做符号，现在这种符号自身却要有内在的价值；原来只要有表现，现在这种表现还须具有美形式。我们可以说，艺术冲动是由游戏冲动发展出来的，不过艺术的活动却在游戏的活动之上下过进一步的功夫。游戏杂用金砂，无所取择；艺术则要从砂中炼出纯金来。

第十三章 艺术的创造(一): 想象与灵感

一

游戏是初步的创造，它和艺术一样，也要应用创造的想象。我们在上章已经说明游戏和艺术的关系，现在可以进一步讨论艺术的创造了。

艺术的创造在未经传达之前，只是一种想象。就字面说，想象(imagination)就是在心眼中见到一种意象(image)。意象是所知觉的事物在心中的影子。比如看见一匹马，心中就有一个马的模样，这就是马的意象。马既在心中留下它的模样，它不在眼前时，我仍然可以回想起它的模样如何，这是记忆，也就是想象。不过这种想象只是回想以往由知觉得来的意象，原来的意象如何，回想起的意象也就如何，没有什么新创，所以它通常叫做“再现的想象”。

“再现的想象”只是在记忆中复演旧经验，决不能产生艺术。艺术必须有“创造的想象”。既是“想象”，就不能从无中生有，因为它不能离开意象，而意象是由经验得来的。既是“创造的”，就不能只是复演旧经验，必须含有新成分。这个新成分是什么呢？

它不是想象所用的材料，因为这材料就是从经验得来的意象。因此，它只能是材料组合所取的形式。创造的定义可以说是：“根据已有的意象做材料，把它们加以剪裁综合，成一种新形式。”材料是固有的，形式是新创的；材料是自然，形式才是艺术。举一个浅近的实例来说，比如“风乍起，吹皱一池春水”一句词九个字所指的意象，拆开来说，都很平凡，但是合在一起——综合这个意象所成的形式——却非常新鲜有趣，叫人不能不承认它是创造出来的艺术。一切艺术作品都可作如此观。论各部分材料，它是旧有的，所以人人能了解；论全体形式，它是新创的，所以是艺术。凡是艺术创造都是平常材料的不平常综合，创造的想象就是这种综合作用所必须的心灵活动。

在一般人看，创造的想象是神秘的，只许人惊赞，不许人分析。其实它象一切自然现象一样，也可以用科学方法去研究。近代心理学家研究这个问题，已得很多的成绩，就中尤以法人里波(Ribot)的贡献为最大。

分析起来，创造的想象含有三种成分：(一)理智的，(二)情感的，(三)潜意识的。

就理智的成分说，创造的想象在混整的情境中选择若干意象出来加以新综合，要根据两种心理作用。一为“分想作用”(dissociation)，是选择所必需的；一为“联想作用”(association)，是综合所必须的。

“分想作用”就是把某意象和与它相关的意象分裂开，把它单独提出。意象都是嵌在整个经验里面而不是独立的。如果没有分想作用，以往的经验便须全部复现于记忆。小孩子读死书，读熟之后往往只能背诵全篇，而不能单提出该篇中某一段或某一句。如果叫他单提出某一句来，他须从头背诵起，一直背诵到该句所

在的地方才能记起该句。这种记忆是最笨拙的。他只是囫囵吞枣，食而不化。他虽能背诵全篇，却永远没有应用其中一字一句的可能。如果记忆都象这样，便不能有创造，因为创造是把向来不在一块的元素综合成新形式，记忆如果须全部出现，我们便无法把某元素从全体情境中单独提出。

里波以为分想作用是消极的，是创造的预备，联想作用是积极的，是创造的成就。其实这不尽然。有时分想作用自身便是积极的，便是一种创造。艺术的意象有许多并不是综合的结果，只是在一种混乱的情境中把用得着的成分单提出来，把用不着的成分丢去，有时也能造成很完美的意象，好比在一块顽石中雕出一座像一样。比如“长河落日圆”，“微风燕子斜”，“采菊东篱下，悠然见南山”，“风吹草低见牛羊”一类的意象，全无联想的痕迹，而却不失其为创造。它们都是只凭分想作用，在一个混整的情境中把和情感相调协的成分单提出来，造成一种新意象。单是选择有时就已经是创造。

但是文艺上的意象大多数都起于联想作用。所谓联想作用就是由甲意象而联想到乙意象。我们在第六章已讨论过联想的性质，以及接近联想和类似联想的分别。

这两种联想之中尤以类似联想为重要，许多漫不相关的事物经过诗人的意匠经营，都可以生出关系来。海棠花可以“凝愁”也可以“带醉”，浮云可以是白衣也可以是苍狗。前例是把物看成人，里波称为“拟人”，就是我们在第三章中所说的移情作用；后例把甲物看成乙物，里波称为“变形”。我们在第三章已经说过，“拟人”是美感经验的要素。静物的情感化，宇宙的生命化，以及神话寓言的起源，都是“拟人”的结果。“变形”在文艺中也是常见的。“鬓云欲度香腮雪”，“大弦嘈嘈如急雨，小弦切

切如私语”，“大雪纷纷何所似，洒盐空中差可拟，未若柳絮因风起”，都是“变形”类的类似联想。里波分析类似联想，只举“拟人”、“变形”两类。其实“拟人”之外还可以另立“托物”一类。“拟人”把物看成人，“托物”则把人看成物。《列那狐的故事》托动物的奸诡隐射中世纪的封建人物，便是“托物”的著例。在中国文艺中“托物”尤其重要。屈原寄孤愤于香草，庄周托玄想于大鹏，这些前例引起后世许多学者的模仿。大约用这一类修辞格者都被逼于环境，不能直说心事，于是以隐语出之。例如骆宾王《在狱咏蝉》诗说：“露重飞难进，风多响易沉”，是暗射谗人的话。清朝人咏紫牡丹说：“夺朱非正色，异种亦称王”，是暗刺爱新觉罗氏代明朝入主中夏事，都是“托物”以言志。

“拟人”、“托物”、“变形”三种类似联想虽不同，而在实际上常不可分开。“水是眼波横，山是眉峰聚”可以说是“拟人”，也可以说是“变形”，“天寒犹有傲霜枝”可以说是“拟人”，也可以说是“托物”。这三种类似联想在文学上极为重要。它们最普通的用处在于“比喻”。上文所举各例在修辞学中都属于“比喻”格。文学上的文字大半都不用本意而用引申义。文字的引申义大半都由“比喻”得来的。例如“流云吐华月”一句中只有“云”、“月”两字用本意，“流”、“吐”、“华”三字都用引申义。依本义说，“流”只能用于水，“吐”只能用于动物，“华”原来是“花”的同义字，引申为“美丽”。再如杜审言的《早春游望》诗中四句：“云霞出海曙，梅柳渡江春，淑气催黄鸟，晴光转绿蘋”之中最见精采的是“出”、“渡”、“催”、“转”四个动词（即诗话家所谓“诗眼”），而这四个动词都是用引申义。文艺大半是象征的。“象征”就是以甲为乙的符号，也

可说是一种引申义，它也是根据类似联想。天平和法律完全是两件事，因为同具公平一个特质，所以天平常象征法律。在陶渊明的诗里松菊象征孤高，在周敦颐的《爱莲说》里，莲花象征清洁；《诗经》首章《关雎》依毛说是象征“挚而有别”，在一般成语中狐象征媚，龙象征灵，日象征阳刚，月象征阴柔，雷霆象征怒，阴霾象征凄惨，蒲柳象征衰弱，葭莩象征亲戚，都是类似联想的结果。象征大半是拿具体的东西代替抽象的性质。美感都起于形象的直觉，所以文艺作品都要呈现具体的意象出来，直接撼动感官。如果它用抽象的概念，便不免犯普泛化的毛病，我们只能把它当作一条真理思索，不能把它当作一个意象观赏。抽象的概念在艺术家的脑里都要先翻译成具体的意象，然后才表现于作品。这种翻译就是象征。文艺是象征的，所以有人说，文艺是在“殊相”中见出“共相”，在“感觉的”之中表出“理解的”，这就是说，它以具体的意象象征抽象的概念。不过这种说法颇容易惹起误解。在文艺中概念应完全溶解在意象里，使意象虽是象征概念而却不流露概念的痕迹，好比一块糖溶解在水里，虽然点点水之中都有甜味，而却无处可寻出糖来。“寓言”大半都不能算是纯粹的艺术，因为寓言之中概念没有完全溶解于意象，我们一方面见到意象，一方面也还见到概念。

二

创造的想象虽要根据“分想作用”和“联想作用”，但是这些理智的成分决不能完全解释创造。比如“细雨鱼儿出，微风燕子斜”两句诗所写的意象，是在微风细雨的春天许多意象之中选择出来的，在细雨中不仅见到鱼儿出，在微风中也不仅见到燕子

斜，诗人选择这两个意象出来时就把其他意象丢开，所以可以说是“分想作用”的结果。但是在许多意象之中，诗人何以单提出这两个意象而忽略其他意象呢？再比如“忽见陌头杨柳色，悔教夫婿觅封侯”两句诗是“触景生情”，因柳色而想到夫婿，可以说是“联想作用”的结果。但是杨柳所能引起的联想是无数的，它可以因经验的邻近而联想到栽柳人，或是柳色最佳的河边，它可以因性质的类似而联想到眉的轻盈，或是衣衫的嫩绿，何以在这个地方独唤起夫婿的记忆呢？“分想作用”和“联想作用”只能解释意象的发生如何可能，却不能解释在许多可能的意象之中何以某意象独被选择。

有选择就有抛弃。选择和抛弃是心理上普遍的现象。园里有许多花草，我在一个时间之内只注意到某几种花草；街上有许多行人，我在一个时间之内只注意某个女子或是某个老翁。选择之中又有选择，看花我或只注意到颜色，看女子我或只注意到面孔。原因是很简单的，我看到的是能引起我的情趣的，我没有看到的是不能引起我的情趣的。联想起来的意象也是如此。一般人以为联想不依逻辑，全是偶然的。其实它不依逻辑是真，说它是偶然，则不符事实。它也有原因，也有必然性，不过使它具必然性的原因不是理智而是情感。去取全凭好恶，好恶就是情感的流露。比如上文“忽见陌头杨柳色”例中的杨柳虽然可以唤起无数意象，但是“夫婿”的意象对于“春日凝妆上翠楼”的闺中少妇带有极深的情感，这情感就是使“夫婿”的意象浮上心头的原动力。情感触境界而发生，境界不同，情感也随之变迁，情感迁变，意象也随之更换。同一事物在这个境界里触动这种情感，唤起这种意象，在另一个境界里又触动另一种情感，唤起另一种意象。“昔我往矣，杨柳依依，今我来思，雨雪霏霏”是一种境界，一种情

感，一种意象。“无情最是台城柳，依旧烟笼十里堤”又是另一种境界，另一种情感，另一种意象。情感和意象都是生生不息的，时时刻刻都在创造中。

文艺作品都必具完整性。它虽然可以同时连用许多意象，而这许多意象却不能散漫零乱，必须为完整的有机体。创造的想象和寻常幻想的分别就在此。寻常幻想是散漫零乱的。两个意象稍可接触，即相依附，辗转流散，没有底止。如果把这一串幻想写出来，处处都是牛头不对马嘴。创造的想象却须把散漫零乱的意象融成一气。把原来散漫零乱的意象融成整体的就是情感。比如钱起的“曲终人不见，江上数峰青”，秦少游的“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，前句都是说人事，后句都是写物景，我们却不觉得这两种不同的意象摆在一块嫌不伦不类，它们反而能互相烘托，就因为它们是传出一种凄清的情感。两个意象在性质上尽管不相类似，如果在情感上能相协调，便可形成一种完整的有机体。“手挥五弦，目送飞鸿”，“鸢飞戾天，鱼跃于渊”，“树摇幽鸟梦，萤入定僧衣”，都是两种不同的意象因情感的调协而形成整体的。

文艺作品都是把一种心情寄托在一个或数个意象里，所以克罗齐以为凡是艺术都是抒情的。意象要恰能传出情感，才是上品。意象可剽窃而情感则不能假托。前人由真情感所发出的美意象，经过后人沿用，便变成俗滥浮靡，就是有意象而无情感的缘故。没有两个完全相同的境界，便没有两个完全相同的情感，传达情感的语言意象也就不能一致。严格地说，这个人所用的语言和意象没有第二个人可以沿用，沿用便是偷懒说谎。所以“拟古”、“用典”、“集句”、“用陈语”在艺术上都是毛病。江淹拟陶渊明《归田园居》诗在拟诗中算是最上品，仍远逊原作。辛弃疾

词好用陈语，例如《秋水观》一首长词大半用庄子语，这种作品只能说是文字的游戏，决不是艺术。“武帝植蜀柳于灵和殿前，常曰：‘此柳风流可爱，似张绪当年’”，几句散文本极富诗意。王渔洋在《秋柳》里引用这个典故造成“灵和殿里昔人稀”的句子，便索然无味。江淹、辛弃疾和王渔洋都本是很大的诗人，尚且不免蹈这些毛病，下此书蠹词匠的堆砌典故，更不足谈了。

创造艺术是一件煞费心血的事，又不能裨益实用生活，许多艺术家都以穷困终身，何以追求艺术者仍络绎不绝呢？这就由于艺术是一种情感的需要。真正艺术家心中都有不得不说的苦楚。如果可以不说而勉强寻话说，那就是无病呻吟。音乐家贝多芬有一个时代以人世为苦，烦闷想自杀，因为胸中蕴藉没有泄尽，所以隐忍不死。司马迁受腐刑后，也常说他所忍辱不死者是为着完成他的《史记》。饥寒可忍，垢辱可忍，烦恼可忍，一切可摆脱，独有艺术不能摆脱。艺术家的胸襟大半如此。他所以不能放弃艺术者，就因为受情感的驱迫。人有情感自然要发泄，欢喜必形诸笑，悲痛必形诸哭。倘若心中有情感要勉强压住隐起，那就是打断生机的流露。苦乐都是从生机的郁畅得来的。“舒畅”就是快乐，“抑郁”就是痛苦。文艺是表现情感的，就是帮助人得到舒畅而免除抑郁的一种方剂。歌德在二十三岁时曾钟爱一位已许过人的女子，烦闷无计排解，正谋自杀，忽然听到耶路撒冷为失恋而自杀的消息，他拿自己的遭遇体验那位少年的悲剧，就想象出一部作品出来了。他自己说过：“这个消息对于我仿佛是黑暗中一线光明，我立刻就把《少年维特之烦恼》的纲要想好。”他埋头两个星期，把书写成，于是他的自杀的念头才打消。文艺发泄情感的功用在这个例子中最易见出了。从亚理斯多德到弗洛伊德，许多学者都以为文艺对于情感有“净化”(catharsis)的效

验，就是说情感不发泄对于心身都有坏影响，一经发泄，这种坏影响便被“净化”不复为祟。歌德写《少年维特之烦恼》的经过便是一个好例。

文艺是一种慰情的工具，所以都带有几分理想化。艺术家不满意于现实世界，才想象出一种理想世界来弥补现实世界的缺陷。这个普遍的事实就是弗洛伊德派学说的根据，不过他们把缺陷和弥补都看成性欲的，未免过于偏狭。依他们看，文艺都是欲望的“升华”(sublimation)，把鼓动低等欲望的潜力(叫做“来比多”[libido]，大半是属于性欲的)移来鼓动较高尚的情绪。文艺象梦一样，用处在于使欲望得到化装的满足。它可以说是性欲的象征。最早的文艺是神话，它就是原始社会的公共欲望的表现。人类在潜意识中早有弑父娶母的欲望。希腊俄狄浦斯的故事就是这种欲望的象征。许多神话都与“俄狄浦斯情意综”(Oedipus complex)有关系，所以其中主要人物大半都有母无父。姜嫄履大人迹而生后稷，孔子之母祷于尼丘而生孔子，圣马利亚禀神意而生耶稣，都是著例。近代文艺中性欲的色彩尤其浓厚。例如屠格涅夫曾迷恋一个很庸俗的歌女，在小说中于是写出许多恋爱革命家的有理想和热情的女子，就是在文艺中求缺陷的弥补。弗洛伊德的这番话自然也有一番真理，不过缺陷和弥补都不必象他所说的全在性欲方面。

欲望升华说的最大缺点在只能解释文艺的动机，而不能解释文艺的形式美。我们在第二章已经说过，生糙的情感是无济于事的。艺术家之所以为艺术家不仅在有深厚的情感(因为只有深厚的情感不一定能表现于艺术)，而尤在能把情感表现出来。他的创造要根据情感，而在创造的一顷刻中却不能同时在这种情感中过活，一定要把它加以客观化，使它成为一种意象。他自己对于这个情

感一定要变成一个站在各位的观赏者，然后才可以得到形式的完美。

三

理智的和情感的两种成分都是意识所能察觉的，但是创造的想象还有意识所不能察觉的成分，这就是通常所谓“灵感”（inspiration）。艺术须赖灵感，这是古今中外的共同信仰。柏拉图在《斐德若篇》对话里说：

有一种迷狂症是诗神激动起来的。她凭附一个心灵纯朴的人，鼓动他的狂热，唤起诗的节奏，使他歌咏古英雄的丰功伟业来教导后人。无论是谁，如果没有这种诗人的狂热而去敲诗神的门，他尽管有极高明的艺术手腕，诗神也永远不让他升堂入室。

柏拉图所谓“诗人的狂热”就是灵感。依他说，灵感是神的启示，比艺术手腕还更重要。艺术家在得到灵感时，常不费心血，就可以写出完美的作品。歌德著《少年维特之烦恼》的经过，便是灵感的好例。他自己说听到耶路撒冷自杀的消息，仿佛突然见到一道光在眼前瞥过，立刻就把全书纲要想好。他一口气把它写完，然后把稿子复阅一遍，自己觉得很诧异，因为他丝毫没有费力。他说：“这部小册子好象是一个患睡行症的人在无意识之中写成的。”

灵感之来往往出于作者自己的意料之外，作品已经创造成功了，他才发现自己又创造了一件作品。雕刻家罗丹作《流浪的犹

太人》的经过便是如此。他在《回想录》里说：“有一天我整天都在工作，到傍晚时正写完一章书，猛然间发现纸上画了这么一个犹太人，我自己也不知道它是怎样画成的，或是为什么要去画他。可是我的那件作品全体便已具形于此了。”

有时苦心搜索而不能得的，在无意中得到灵感，顿时寻求许久的意象便涌上心头。音乐家柏辽兹(Berlioz)替贝朗瑞(Béranger)的《五月五日》诗谱乐曲，谱到收尾的叠句：“可怜的兵士，我终于要再见法兰西”时，猛然停住，再三思索，终于想不出一段乐调来传这叠句的情思。过了两年，他游罗马，有一天失足落下河去，遇救没有淹死，爬出水时口里所唱的一段乐调，就是两年之前再三搜索而不能得的。

从这几个实例看，灵感有两个重要的特征。第一，它是突如其来的。我们在表面寻不出预备的痕迹，它往往出于作者自己的意料之外。根据灵感的作品大半都成得极快。第二，它是不由自主的。希望它来时它偏不来，没有期待它来时，它却蓦然出现。作者在得灵感时常超过自己平素的能力。平素他所不能做到的在灵感中他可以轻易地做到。凭借灵感的作品往往比纯恃艺术手腕的作品价值较高。

因为灵感有这两种特征，古时学者大半都把它看作神的启示。在灵感之中仿佛有神凭附作者的躯体，暗中在酝酿他的情思，驱遣他的手腕。作者对于得自灵感的作品只是坐享其成，这种信仰是很普遍的。古希腊人以为各种文艺都有一个女神(muse)主宰。在原始社会中，诗人大半就是预言者，他是代天传旨的。西方诗人做史诗，在开章中往往有一段照例的招邀诗神的话。中国文学家也有“下笔如有神助”之说。相传江淹有一夜梦见郭璞向他说：“吾有笔在卿处多年，可以见还”，他探怀中得一枝五色笔，便

还给郭璞。他以后做诗，就绝无美句。这也是相信天才由于神鬼的凭借。

但是在科学界中这种神秘的解释已经不能成立了。依近代心理学家说，灵感大半是由于在潜意识中所酝酿成的东西猛然涌现于意识。我们最好择几种类似灵感的潜意识现象来研究一番，然后拿它们来比较灵感，就可以见出灵感究竟是怎么一回事了（“潜意识”和弗洛伊德所说的“潜意识”不同，详拙著《变态心理学》）。

人于意识之外，还有潜意识，潜意识也可以作想象思考的活动，这是近代心理学上已成立的事实。最显著的例子是“自动书写”（automatic writing）。有一种病人在专心做一件事或是和人谈话时，你摆一管笔在他的手里，同时用针刺他的麻木的部分，他意识中虽没有痛感，而手则在描写被针刺的经验。催眠状态也很相类似。受催眠者的言动和在醒时的言动往往不同。在醒时没有膂力，在催眠中他可以举起平时所不能举起的重量。在催眠中他忘记催眠前的经验，在催眠后他又忘记催眠中的经验。“后催眠的暗示”更加奇怪。你吩咐受催眠者在醒后某时某刻做一件事，他醒后虽然记不起你所吩咐的话，到了时刻却不由自主地无意地把你所吩咐的事做得一字不差。从这些事实看，可见一个人可以有两重或多重人格。在意识中他呈现一种人格，在潜意识中他又呈现另一种人格。受催眠者和患睡行症者的潜意识往往可以涌上浮面来，把意识完全遮蔽住，于是有“人格的交替”。詹姆斯举过一个例子：一个人跌下火车之后，把原来的经验都忘记，在一个镇市上做了几个月的小生意。有一天他忽然醒过来，发现身旁事物都不是习见的，才自疑何以走到这么一个地方。旁人告诉他说他在那里做过几个月的小生意，他绝对不肯相信。他在做小生

意时，就专靠潜意识的活动。

灵感和这种潜意识的活动是属于一类的，所不同者在“人格的交替”中潜意识完全把意识遮蔽住，在灵感中潜意识所酝酿成的意象涌现于意识中，而意识仍旧存在。至于潜意识的活动是否与意识的活动相同，想象的进行在潜意识中和在意识中是否遵照同一原理，心理学家对于这种问题还没有定见，弗洛伊德派学者的“压抑说”和法国变态心理学者的“分裂说”都各有难点（详见拙著《变态心理学》）。不过有两点我们是可以断定的。第一，潜意识的活动大半仍依联想作用。在潜意识中联想不受意识和理性的节制，活动更较自由，所以潜意识的想象比意识的想象更丰富，在意识中所搜索不得的往往可以在潜意识中酝酿成功。不过因为缺乏理性的节制，潜意识的想象也往往较错乱无章。所以潜意识所酝酿成的须经过意识的润饰，才能成为完美的作品。第二，在潜意识中，情感的支配力较在意识中更大，这也是因为理智松懈的缘故。潜意识估定价值的标准也全是情感。意识所认为微细的东西如果带有浓厚的情感，在潜意识中可以占极重要的地位。创作受情感的影响大半都在潜意识中。弗洛伊德以为文艺是慰情泄欲的东西，就潜意识说，这话颇近于真理。

灵感既起于潜意识的酝酿，所以虽似突如其来，却不是毫无预备。比如上文所说的歌德写《少年维特之烦恼》的例子中就很容易见出预备的痕迹。他自己钟爱夏绿蒂，久萌念自杀。他自己的经验恰如他在书中所描写的。这本书的情节在他的潜意识中酝酿已许久。耶路撒冷的情节和他自己的经验很相似。这个类似点就成了点燃一大堆火药的导火线。所谓灵感，就是埋伏着的火药遇到导火线而突然爆发。灵感也要有预备，所以想一部书的布局或是作一个数学难题，费过一番心血之后，就可以把它丢开不去

再想，姑且去玩几天或是改做旁的事，让所想的東西在潛意識中去醞釀，到了成熟時期，它自會突然湧現。大數學家 普 恩 加 來 (Poincaré) 的數學發明大半是在街頭閒逸時于無意中得到的。文藝的創作道理也是一樣。許多人不知道發明和創造在潛意識中都早已有預備，便以為它們是“湊巧”、“碰機會”，實在是誤解靈感的性質。

在潛意識中醞釀成的意象何以特別在某一時會才湧現于意識呢？這個問題也很值得研究。概括地說，意識作用弛懈時，潛意識中的意象最易湧現。所以藝術家自述經驗，往往以為創作時的心境有如夢境。音樂家瓦格納的《萊茵河的黃金》三部曲的開場調，就是在夢境中作成的。據他的《自傳》說，三部曲已完全寫成時，開場調仍沒有想出。他方乘船過海，晝夜不能安眠，有一天午後，他倦極才得微睡，仿佛覺得自己沉在急流里面，聽到流水往復澎湃的聲音自成一種樂調。醒後他便根據在夢中所聽到的急流的聲音譜成三部曲的開場調。每個人大概在夢中都做過很好的文章，或是說過很漂亮的話。英國詩人柯爾律治的《忽必烈汗》就是夢境的作品。他本來嗜鴉片，有一天醉後坐在椅上睡着。臨睡前他在一部遊記里讀到這一句話：“忽必烈汗令在此地建一座宮殿，並且修一個堂皇的花園，于是一道圍牆把十里肥沃的土地都圈在里面。”在三刻鐘的熟睡中他夢見根據這個典故做成二三百行詩。剛醒時他還記得清楚，于是取紙筆把它趕快寫下。寫到數十行時，忽然有客來訪，把他的思路打斷了，客去後則夢中所見已模糊隱約，不能續寫。他所寫下來的五十三行為他的全集中三傑作之一。在中國文學史中我們也常遇到同樣的事。劉后村的《沁園春》詞序說：“癸卯佛生之翼日，夢中有作。既醒，但易數字。”傳說周美成的《瑞鶴仙》詞也是夢中作的。他在“夢中作

此词，既觉而不知所谓”。这两首词也都是名作。

灵感有时来有时不来，于是艺术家想出种种方法来招邀它。招邀灵感的方法也很可注意。意大利戏剧家阿尔菲耶里(Alfieri)在听音乐时想象力最盛，他的作品大半是在听音乐时想成的。李白在饮酒时创作力最大，杜工部有“李白斗酒诗百篇”之语。美国爱伦·坡(Allen Poe)、英国德·昆西(De Quincey)都借助于鸦片。法国的伏尔泰和巴尔扎克都借助于咖啡。莫泊桑借助于以太，据他自己说，《庇耶和姜恩》一部小说全是受以太的影响写成的。德国诗人席勒在创作时欢喜嗅烂苹果的气味，他的写字台上常摆几只烂苹果。他在创作时又常喜把脚浸在冷水里。卢梭有所思索，则露顶让赤热的太阳晒头脑。弥尔顿作诗欢喜躺在床上。奥地利作曲家莫扎特(Mozart)在制曲之前常作体操。尼采要在散步时思想才容易涌现。中国的李长吉也有“驴背寻诗”的故事。欧阳修在《归田录》里说：“余生平所作文章多在三上，乃马上枕上厕上也。盖惟此尤可以属思耳。”这些招致灵感的方法目的不同，有些是在提起精神，但是大部分是要造成梦境，使潜意识中的意象容易涌现。音乐、鸦片、酒、强烈的日光以及骑马、登厕都有催眠的功效。

文艺的创造还有一件有趣的事实，就是意象的旁通。这也有时起于潜意识的酝酿。诗人和艺术家寻求灵感，往往不在自己“本行”的范围之内而走到别种艺术范围里去。他在别种艺术范围之中得到一种意象，让它在潜意识中酝酿一番，然后再用自己的特别的艺术把它翻译出来。郭若虚在《图画见闻录》里所记的吴道子一段故事就是最好的例：

唐开元中，将军裴旻居丧，诣吴道子请于东都天官寺画

神鬼数壁，以资冥助。道子答曰：“吾画笔久废，若将军有意为吾缠结舞剑一曲，庶因猛厉以通幽冥。”旻于是脱去縗服，若常时装束。走马如飞，左旋右转，挥剑入云，高数十丈，若电光下射，旻引手执鞘承之，剑透室而入。观者数千人，无不惊栗。道子于是援毫图笔，飒然风起，为天下之壮观。道子平生绘事，得意无出于此。

这就是把从剑术所得来的意象翻译于图画。我们也可以说吴道子从剑术中得到灵感。剑术的意象和图画在表面上本不相谋，但是实在默相会通。画家可以从剑的飞舞中得到一种特殊的筋肉感觉，把它移来助笔力，可以得到一种特殊的胸襟，把它用来增进图画的神韵和气势。唐朝草书大家张旭尝自道经验说：“始吾见公主担夫争路，而得笔法之意，后见公孙氏舞剑器而得其神。”王羲之看鹅掌拨水的姿势，取其意为书法，司马子长遍游名山大川之后，文章的气势日益浩壮，都是由于意象旁通的道理。意象可旁通，所以艺术家如果想得深厚的修养，不宜专在“本行”之内做功夫，应该处处玩索。云飞日耀，风起水涌，花香鸟语，以至于樵叟的行歌，嫠妇的野哭，当其接触感官时，我们常不自觉其在心灵中可生若何影响，但是一遇挥弦走笔，它们都会涌到手腕上来，在无形中驱遣它动作。在作品的表面上虽不必看出这些意象的痕迹，但是一笔一划之中都会潜寓它们的神韵和气魄。这些意象的蕴蓄就是灵感的培养。

第十四章 艺术的创造(二): 天才与人力

一

创造要有天才，这是大家公认的事实。就字面看，“天才”就是天生的才能，并没有什么费解，但是如果我们要研究天才的成因，那就不是一件易事了。古代学者每逢到不易解释的现象都归原于天。世界是天造的，语言文字是天造的，一切人所不知不能的事物都有天作主宰。“天”字于是成为科学的止境，一旦溯原到天，什么就可以不去追问了。关于天才的信仰大半也是如此。但是近代科学却不甘心到了“天”就止步，因上有因，它要追问到底，“天”的本身也还是一个未知数。于是心理学家和生物学家们对于一般人所认为无可解释的“天才”也偏要去求一个解释。

“天才”问题只是较大的遗传与环境的问题中一个枝节。学者因侧重某一个要素而分为两派。

有一派说，天才得诸遗传。天才好比拥有良田大厦的富家子弟坐享祖宗的余荫，他的厚福并非是他自己的劳力的酬报。遗传的媒介是生殖细胞。每个生殖细胞之中含有四十几个染色体，而每个染色体又代表无数遗传的特质。父母两系的生殖细胞如此配

合则生下愚，如彼配合则生上智，也犹如它们如此配合则生高鼻子，如彼配合则生低鼻子一样。每个人从投胎时贤愚便已命定。祖宗有聪明种，子弟自然聪明；祖宗有愚笨种，子弟自然愚笨，正如种瓜得瓜，种豆得豆一样。研究天才的心理学专家最欢喜替伟大人物理家谱，说某大音乐家有几代祖宗都精通音乐，某文学家有几代祖宗都有文学天才。他们以为这都是天才起于遗传的证据。

天才自然与遗传有关，但是决非遗传所单能解释。遗传学自身还是一种人自为说的科学。“习得的性质”究竟能否遗传，不类似祖宗的新种究竟如何产生，物种究竟如何起源，如何进化，种种问题都还没有明确的解决。我们拿自身尚是问题的遗传来解释天才，结果亦不过仍是一种问题而已。天才都必超越已有标准。如果天才全赖遗传，则子孙至多只能象祖宗。只能象祖宗，就是只能达到已有标准，不能叫做天才。比如曹操父子都擅长诗文，似乎可以证明遗传说，但是他的祖宗和后裔都寂然无闻，他的天才从什么地方遗传来，以后又遗传到什么地方去了呢？曹丕和曹植在文学上成就都很大，这是由于先天的遗传好，还是由于后天的教养好呢？德国生物学家魏意斯曼(Weismann)说过：“假如沙摩岛上生了一个孩子，天才象莫扎特一般高，他能够有什么成就呢？至多只能听到从三四个到七个单音的音阶，他自己至多只能创造比这简单音阶稍复杂的乐调，但是他决不能创造交响曲，正犹如希腊科学家阿基米德不能发明电气机械一样。”发明和创造都不免有所因袭。第一个拾树叶遮蔽身体的人，第一个制布帛为衣裳的人，以及第一个发明电气的人都要有若干天才。但是同样天才在原始时代只能拾树叶遮蔽身体，在科学进步时代才能发明电气。造飞车的墨子，造天风地动仪的张衡倘若生在今日，造

就岂不更加伟大？从此可知“社会的遗产”对于天才的影响也很大了。

达尔文派学者多侧重环境，所谓“社会的遗产”便是环境中一个要素。侧重环境便是侧重教养，侧重教养便是侧重吸收社会的遗产。但是环境的意义却比社会的遗产较广。天时、地利、人事，无一不属于环境。环境对于天才不仅供给滋养品，尤重在供给刺激剂。时代愈有剧烈的变动，则刺激愈大，天才也愈易产生。希腊的伯里克理斯时代，意大利的文艺复兴时代，英国的伊丽莎白后时代，法国的路易十四时代，中国的汉唐两朝都是轰轰烈烈的时代，所以能产生伟大的文艺作者。因此一般人常说，伟大的人物都是时代的骄子，文艺都是时代和环境所返射的缩影。托尔斯泰说过：“所谓伟大人物不过是贴在历史上的签子，他们的姓名只是历史事件的款识。”

环境的影响自然也不可否认，但是单是环境也决不能解释天才。同是一个时代的作者成就往往大相悬殊。随着时代走的大半都不是天才，天才大半都走在时代前面。古今许多伟大作家对于他们的时代和环境往往持反抗的态度。社会是守旧的，对于天才的新创也往往加以仇视。天才不但要创造新作品，还要创造能欣赏这种新作品的群众。新群众的产生往往是在新作品的产生之后的一代中。浪漫派和象征派的诗，后期印象派的画，以及中国白话文学，在初出世时都被人唾骂，到后来才有人能欣赏，便是明证。

就史实说，伟大的时代不一定能产生伟大的文艺。美国的独立和法国的大革命在近代都是极重大的事件，而当时文艺却卑卑不足高论。反之，伟大的文艺也不一定有伟大的时代做背景。歌德和席勒时代的德国还很混沌纷乱，没有统一，在当时欧洲先进

国家看，还是一个初脱野蛮社会的民族。十六世纪的意大利除了在艺术上的成就，在政治方面也无丰功伟绩可言。从此可知文艺与时代并无必然关系。现在一般人颇惊讶俄国和中国在近二十年之内，经过许多的变动，还没有伟大的文艺产生，又有人在期望激烈变动之后必有伟大文艺为其当然的结果。这都是过信时代对于文艺的影响。

法国学者泰纳(Taine)在他的《英国文学史》中标出种族、时代、环境三大要素来解释一切文艺作品。他的主张流衍为近代法国文坛上所谓“科学的批评”。这派学者以为我们如果能明白作者的种族、时代和环境，便已明白了他的作品。所以他们特别注重传记的研究。这种见解可谓同时兼顾到遗传(即种族)和环境(包括时代)两种影响，恰能调和上述两说的偏见。但是他们忘记猴公、猴母和看猴戏的群众之外，还有一个演戏的猴子。遗传和环境的影响我们并不否认，但是作者的个性也不可一概抹煞。曹丕和曹植，苏轼和苏辙，就种族、时代和环境三个要素而言，都大致相同，但他们两兄弟的作品却悬殊很远。这种差异就是个性的表现。

个性也是一个要素，所以研究一个作者时，我们不但要知道他的祖宗如何，他的时代和环境如何，尤其重要的是了解他自己的个性。近代天才心理学专家也颇见到这点，但是他们从个性观点出发所得的结论是很奇怪的。依法国学者冒罗(Moreau de Tours)说：“天才是一种精神病。”意大利精神病学者郎白洛莎(Lombroso)则更进一步说：“天才只是一种叫做癫痫(epilepsie)的精神病。”弗洛伊德派心理学者以为文艺是被压抑欲望的升华，虽不说文艺活动就是精神病，却承认文艺活动与精神病的来源成因相同。

如果天才确实是一种精神病，则陶渊明、李太白、吴道子、莎士比亚和米开朗琪罗一类人物都是疯人，而世界上许多伟大事业都成于疯人之手了。天才固然往往同时患精神病，但是世间也有不患精神病的天才，至于不是天才的精神病人更不可胜数。少数天才患精神病，其中因果关系也还是问题；究竟是天才由于精神病，还是精神病由于天才的过度活动呢？运动家往往患心脏病，我们不能拿这种事实来证明运动家就是患心脏病者，这种道理是很显然的。法国学者耶勒(Janet)曾经说过，精神病大半起于心力的疲乏，而天才则见于心力的饱满。精神病人大半缺乏综合力和意志力，而综合力和意志力恰为天才的要素。从此可知文艺作者的个性不能完全从精神病学的观点来研究了。

天才为精神病说既不圆满，然则天才所表现的特殊个性究应如何解释呢？本来“个性”这个东西，如果仔细分析起来，是很不易捉摸的。除了得于遗传与环境两者之外，个性还剩下什么呢？这个问题曾经引起许多学者的争辩。持“命定说”者(大半是唯物派学者)以为每个人的生命都是遗传与环境“命定”或支配的，除了遗传和环境两种影响的总和以外，便别无所谓个性，所以人全是被造成的，贤者不必自矜，愚者也不必自咎。持“自由说”者(大半是唯心派学者)则谓人有自由意志，自由意志可以战胜遗传与环境，人对于自己的行为以及自己的造就，须担负责任，不能把它们委诸盲目的造化。这两说牵涉到哲学，非本文所能详论。我们承认遗传与环境的影响非常重要，但是同时也相信在固定的遗传和环境之下，个人也还有努力的余地。“时势造英雄，英雄亦造时势。”遗传与环境对于人只能算是一种机会或是一笔本钱，至于人能否利用这种机会，能否拿这笔本钱做出生意来，则所谓“神而明之，存乎其人”了。

天才所得于遗传与环境者也是如此。天才大半享有较优厚的遗传和环境的影响，这是不可否认的事实；但是这句话不一定可以倒过来说：较优厚的遗传和环境的影响一定能够酝酿出天才。遗传和环境相同而成就大小往往悬殊甚远，这就全靠个人的努力与不努力了。在我们看，这种个人的努力就是遗传与环境以外组成个性的一个要素。人一半是外力造成的，一半也是自己造成的。

一般人对于天才往往有很大的误解。他们以为有天才固然用不着人力，没有天才也用不着人力；因为有天才的人力是赘疣，无天才的人力是虚费。这好象说，吴道子生下来就会作画，许多生来本不会作画而努力学作画的人都是劳而无补。这种见解的错误，任何大艺术家的行迹都可以拿来证明。牛顿在科学界总算得一个天才，他常常说：“天才只是长久的耐苦。”法国生物学家布丰也说过类似的话。文学界大家所公认为近代最大的天才作家莫过于莎士比亚和歌德。人人都知道歌德是一个博学者。至于莎士比亚也不是象一般人所想象的那样毫无凭借。他在创造之前曾费过半生的精力去改作前人的剧本。在他的著作中我们可以找出许多凭据来，证明他的学识非常丰富，所以医生们都猜想他当过医生，律师们都猜想他学过法律。中国诗人中最不象用过功夫的莫如陶渊明和李太白。陶渊明是在性情上做过修养功夫的，至于学问方面他也有“好读书”的自供。李太白集中极多拟古的作品，他极佩服谢玄晖，杜工部说他“往往似阴铿”。杜工部自道经验的话尤其值得玩味。他说：“读书破万卷，下笔如有神。”要达到“下笔如有神”的境界，大半都要先下“读书破万卷”的功夫。

二

天才都要有人力来完成，在文艺方面尤其是如此。概括的说，文艺所不能不借助于人力者有三大端。

一、蓄积关于媒介的知识

各种艺术都有它的特殊的学问，其中最基本的是关于媒介的知识。媒介就是表现和传达的工具。例如图画的媒介是形色，音乐的媒介是声音，文学的媒介是语言文字。媒介和艺术的关系非常密切，一种媒介往往只适宜于一种风格，媒介与风格不相称时则难引起美感。比如同是一座塔，用象牙去雕和用花岗石去雕，尽管模样相同，而风格却不能一致。用象牙雕的宜于精致，用花岗石雕的宜于雄伟。同是一种人情，用诗写和用词写所生的印象不同；同是用诗写，用古体和用律体所生的印象不同；同是用古体写，用五言和用七言所生的印象又不同。艺术上风格的变迁，媒介往往是一个主因。比如说画，欧洲画风最鲜明的分水线是在十五世纪。在十五世纪以前，油画法未流行，画家大半用壁画法(fresco)。壁画法须先在壁上敷一层湿垩，趁其将干未干时涂上颜色，画成之后再在面上敷一层油漆，以防风雨的剥蚀。预备了一壁湿垩，即须随时画成，不能迁延时日。所以壁画法下笔须快，涂色之后即不易修改。下笔既要快而又不易修改，所以意大利“原始派”画家大半都从大处落墨，从线条稳重、颜色鲜明、姿态雄杰上见功夫。到十五世纪以后，油画逐渐盛行，远近阴影的研究逐渐精确，于是画家渐弃粗枝大叶的涂抹，而着意于精细微妙的渲染。从前画家只留下固定的轮廓，此后画家却要捉住飘忽去来的阴影和色调；从前画家在意境上下功夫，此后画家则日趋于写

现实主义。有人说这是欧洲艺术的进步，有人说这是欧洲艺术的退步，无论如何，这种变迁是很能证明媒介对于风格的影响。

入手学一门艺术，就必先认识它的特殊媒介。认识媒介并非一件易事。再比如说图画，媒介的认识要包括透视学、解剖学、颜料制造法和配合法种种专门知识在内。有时很大的艺术家因为对于媒介没有十分研究清楚，遂至于误事。雷阿那多·达·芬奇便是一个好例。他的《最后的晚餐》本来是文艺复兴后的一大杰作，但是因为它是用一种不耐潮湿的油画颜料，涂在一个易受潮湿的墙壁上，不过多时就消蚀去了。雷阿那多时代是壁画法和油画法代替的时期，他想用油画法于壁画，而对于油画的性质并没有彻底认识，以致象《最后的晚餐》那样大的杰作不能以真面目传于后世(现在所传的都是临摹本或修改本)，总算是美中不足了。

各门艺术都有如此等类的关于媒介的专门知识，最显著的是文学方面。文学的媒介是语言文字。要明白一国的语言文字，第一要知道它的音(音韵学)，第二要知道它的义(训诂学)，第三要知道它的音的组合原则(音律学)，第四要知道它的意的组合原则(语法学)，第五要知道它的音和义的组合对于读者或听者所生的影响(修辞学及美学)。这些都是专门学问。在中国和欧洲几个先进国中，这些学问都各已有几千年的历史。这几千年中学者对于它们已经费过许多心血，积蓄了许多有价值的经验。这些经验不是任何天才可以赤手空拳，毫无凭借，在毕生之内所能积蓄起来的。所以文学家不能不走捷径，先将前人关于语言文字研究所得的结果加以一番研究，用不着自己去在平地造山岳。只是这一层就已经够费心血了。

文学不是可以不学而能的。一般过信天才者往往说：文学是

情感的自然流露，比如《国风》及一般民歌的作者何尝研究声音、训诂等等学问？但是它们终不失其为天地间至文。这种话本来极有道理，但是如果以古人之已然，责后人之必然，则实在是一大错误。从历史看，文艺都是由不自觉转到自觉，由“自然流露”转到“有意刻画”。各民族文学进化史中都有民歌时期，也都有仿民歌时期。在民歌时期(如中国国风乐府时期)中，作者是全民众，一人倡之，无数人和之，众口流传，互相增改，他们无意于为文而自中法度。在仿民歌时期(如中国晋唐时期)，作者变为特殊阶级的分子，他们在自然流露的作品中见出法度来，便沿用这种法度自作新诗。这种变迁在语言自身就可以见出。语言在原始时期虽没有文法学而却有文法。原始人民虽不必学文法而后说话，但是自从后人注意到这种文法把它归纳为条例之后，学语言者便不能不注意它。法度原来是自然习惯造成的，在开端者本出于自然，在后起者却不能不学习。语言如此，艺术也是如此。“艺术”一词在西文中原含有“人为”的意义。社会愈进化，艺术的人为的成分也就愈多；人为的成分愈多，人力的需要也就愈大，这是自然的倾向。

二、模仿传达的技巧

我们在第十一章已说过，创造之中都寓有欣赏，但是创造却不仅是欣赏。欣赏和创造都要直觉到一种形象，欣赏只要直觉到形象就可以止步，创造却须再进一步，把这个形象外射成为具体的作品，传达给旁人看。克罗齐以为见到一种意象就已经是“表现”，显然没有顾到创造所以超过欣赏的地方。见到一种意境是一回事，把这种意境传达出来却又另是一件事。苏东坡论画竹，常谓须先有成竹在胸，然后铺纸拈毫，一挥而就。一般人都可以有“成竹在胸”，但是只有画家才能把在胸的成竹画在纸上。

“成竹在胸”是直觉，是欣赏，是创造的初步。画在纸上才是创造的完成。画出之后，在我胸中的成竹才不仅我能见到，旁人也可以因我的画而见到。如果“成竹在胸”已是“表现”，则画成竹便是“传达”。

我心里想到一棵竹，枝叶茎干，件件都了然于心，何以我不能把它画出来呢？因为我不能动手，所谓“不能动手”就是不能任竹的意象支配筋肉的活动，使笔顺着适当的筋肉活动，恰画出胸中成竹来。穷到究竟，艺术的创造都不过让所欣赏的意象支配筋肉的活动，使筋肉所发动作，恰能把意象画在纸上、谱在乐调里或是刻在石上。这种筋肉活动象走路洒水一样，都从习惯得来，不是天生的。习惯的养成都需要人力。我想到一棵竹虽然不能画一棵竹，但是想到一个“竹”字却能信手写一个“竹”字。实在一棵竹和一个“竹”字在心中都不过是一种意象，“竹”字意象能支配我的手腕筋肉作写“竹”字的活动，而竹本身的意象却不能支配我的手腕作画竹的活动，就由于我练习过写字，没有练习过作画，我的手腕筋肉只有写“竹”字的习惯而没有画竹的习惯。我如果勉强提笔画一棵竹，我所画出来的和我原来所想象的全不符合。我本来想画一条直线，而所画出来的却是一条七弯八扭的曲线；我本来想在线上表现一种骨力，而所画出来的却是一堆毫无生气的墨迹。画家能做我所不能做的事，就因为他的筋肉已养成一种意到笔随的习惯，这种筋肉习惯就是画艺中的特殊技巧。

各种艺术都有它的特殊的筋肉技巧。例如写字、雕刻、图画、弹琴，都要有手腕上的技巧；唱歌、演戏、说话、吹箫，都要有喉舌上的技巧，跳舞要有全身筋肉的技巧（严格地说，每种艺术都要用全身筋肉，因为每部分筋肉都与全体筋肉系统相联贯）。要想学一门艺术，就要学习它的特殊的筋肉技巧。天才也逃不脱这一

关。所谓“学习”不过包含两种活动，一种是尝试，一种是模仿。这两种活动是分不开的。我们只要看小儿学走，或是成人学游泳，就可以知道尝试也要根据模仿。艺术的成就本来在创造，而创造却须从模仿入手。生命是连续的，创造并不是从无中生有，只是旧经验的新综合。所谓“旧经验”涵义甚广，上文所说的关于媒介的知识是一种，现在所说的筋肉技巧也是一种。

创造都基于模仿，而模仿的目的大半是养成筋肉的技巧，我们可以举写字为例。小儿学写字，最初是描红，其次是写印本，再其次是临碑帖。这些方法的目的都在以旁人的书迹为模型，逐渐养成手腕筋肉的习惯。字有骨力，有姿态，骨力和姿态都是筋肉运动的结果。筋肉作某一种活动则得柳公权的劲拔，作另一种活动则得赵孟頫的秀媚。王羲之观鹅掌拨水，张旭观公孙大娘舞剑，也是模仿一种特殊的筋肉活动。学写字的最易得益的方法是站在书家身旁，看他如何提笔，如何运腕，如何贯注全身筋力。因为他的筋肉习惯已经养成了，我在实地观察他的筋肉如何动作，就可以讨一点诀窍来，免得自己去暗中摸索。推广一点说，一切艺术上的模仿都可作如是观。

再比如作诗文，似乎不用什么筋肉的技巧，其实也是一理。诗文都要有情感和思想。情感都见于筋肉和其他器官的变化，喜时和怒时的颜面筋肉和循环呼吸等等各不相同，这是心理学家所公认的事实。思想离不开语言，而语言则离不开喉舌的动作，想到“竹”字时，口舌间筋肉都不免有意或无意地作说出“竹”字的动作。这是行为派心理学的创说，现在也已得多数心理学家的赞同了。诗人和文人常欢喜说“思路”。所谓“思路”并无若何玄妙，也不过是筋肉活动所走的特殊方向而已。这种筋肉活动是否可以模仿呢？中国人论诗文的模仿，向来着重“气”字。苏子

由说：“辙生好为文，思之至深，以为文者气之所形。然文不可以学而能，气可以养而致。”这“气”究竟是怎么一回事呢？我们最好择几段论“气”的文章来加以分析。

刘海峰《论文偶记》说：

凡行文多寡短长抑扬高下，无一定之律而有一定之妙，可以意会而不可以言传。学者求神气而得之于音节，求音节而得之于字句；则思过半矣。其要在读古人文字时，便设以此身代古人说话，一吞一吐，皆由彼而不由我。烂熟后我之神气即古人之神气，古人之音节都在我喉吻间。合我之喉吻者便是与古人神气音节相似处，久之自然铿锵发金石。

曾国藩在《家训》里也说：

凡作诗最宜讲究音调。须熟读古人佳篇，先之以高声朗诵，以昌其气；继之以密咏恬吟，以玩其味。二者并进，使古人之声调拂拂然若与我喉舌相习，则下笔时必有句调奔赴腕下，诗成自读之，亦自觉琅琅可诵，引出一种兴会来。

这都是经验之谈。从这两段话看，可知“气”与声调有关，而声调又与喉舌运动有关。韩昌黎说：“气盛则言之短长与声之高下皆宜。”声本于气，所以想学古人之气，不得不求之于声。求之于声，即不能不朗诵古人作品。桐城派文人教人学文的方法大半从朗诵入手。姚姬传与陈硕士书说：“大抵学古文者必要放声疾读，又缓读，只久之自悟。若但能默看，即终身作外行也。”朗诵既久，则古人之声可以在我的喉舌筋肉上留下痕迹，“拂拂

然若与我喉舌相习”，到我自己作诗文时，喉舌筋肉也自然顺着这个痕迹活动，所谓“必有句调奔赴腕下”。从此可知文人所谓“气”也还只是一种筋肉的技巧。

古今大艺术家在少年时所下的工夫大半都在模仿这种筋肉上的技巧。画家、雕刻家和音乐家都要把手腕练得娴熟，歌者、演戏者和演说者，都要先把喉舌练得娴熟，作诗文者都要先把气势声调练得娴熟。在练习时他们往往利用前人的经验，前人的经验要从他们的作品中揣摩出来。这种练习和揣摩正如小儿学走，打网球者学姿势，跳舞者学步法一样，并无若何玄妙，也并无若何荒唐。

三、作品的锻炼

天才的完成须有人力，在作品的锻炼中尤易见出。文学家和艺术家所发表给旁人看的作品都是最后的改定本。在这种成熟的作品中我们往往只见到收获，而不能见到收获所经过的艰难困苦。成熟的作品大半是水到渠成，不露雕凿痕迹。所以一般人对于文艺的创造遂有种种误解。这个人说，文艺是情感的自然流露，不是人力所可强求的；那个人说，创造全凭想象，用不着理解和意志。他们援引“倚马万言”、“斗酒百篇”一类故事来烘托天才的奇迹。文艺作者自己也往往有矜才好誉的癖性，明明是呕心血所得来的作品，他们却告诉人说是信手拈来、不假思索的。其实他们心里暗地知道世间并没有“倚马万言”、“斗酒百篇”那样容易的事。我们只要到伦敦博物院和巴黎国家图书馆去看看名著原稿的涂抹的痕迹，或是翻翻第一流作家自道经验的记载，就可以知道许多关于天才的传说都是无稽之谈了。

据里波及一般心理学家的研究，文艺的创造可分为两种，一种是反省的，一种是直觉的。凡是作品都必有一个中心观念，不

过中心观念如何发生，则随人而异。反省类作者在下手时心中就悬有一个中心观念(或主旨)，然后抱着这中心观念去四方八面地思索，逐渐发展，以至于作品的完成。直觉类作者则入手并无确定明了的观念，他先只作普遍的修养，让潜意识中酝酿一种观念，到时机成熟时便猛然爆发，他便趁这一股灵感，构成他的作品。我们一般人先定题目后做文章就是反省的创造，偶然兴到即作一诗一文，就是直觉的创造。两种创造程序可列为下表：

- | | | |
|----------|---|----------------------|
| (甲)反省的创造 | { | 第一步——中心观念的生发(有意识的思索) |
| | { | 第二步——创造(作品的完成) |
| | { | 第三步——修改 |
| (乙)直觉的创造 | { | 第一步——普遍的修养(潜意识的酝酿) |
| | { | 第二步——中心观念的涌现(灵感) |
| | { | 第三步——中心观念的发展及作品的完成 |

这两种创造在第二步中都是一线灵光的突现，第一步大半都经过长期的准备，第三步需时的长短则随人而异，所谓锻炼的功夫就在这第三步中见出。从表面看，直觉的创造需人力较少，但是它一定要有普遍的修养。而且里波的区分是抽象的，在实际上凡是创造都不能无直觉，也都不能无反省，所差别的不过是程度的深浅罢了。歌德在著《少年维特之烦恼》时偏用直觉，所以两星期就可以写成；在著《浮士德》时偏用反省，所以要费六十年的心血。他自述著《浮士德》的经验说：“本来只可以从自然流露得来者，我须以意志力得之，此其所以为难。”（注：这种分别就是周作人先生所说的“赋得”与“偶成”的分别。“偶成”全凭一时兴会，往往是长期修养后的收获。“赋得”是有意为文，苦心刻划，许多大艺术家也往往走这条路，也不可一概轻视。

据废名先生谈：他的散文小说都是惨淡经营的结果，他的诗则偶然兴到，一挥而就。这也是“反省”和“直觉”两种作法的好例。）

本来“自然流露”一句话是很容易引起误解的。我们在第二章已经说过，文艺固然不能无情感，但是生糙的情感却无济于事，作者在表现情感于文艺时，不能同时仍在那种情感中过活，一定要从主位的经验者退到客位的观赏者，把自己的情感悬在眼前当作一幅图画去看。一言以蔽之，直觉之后都须有反省。意象是生生不息的，直觉到一种意象并非难事，所难者在丢开许多平凡的意象而抉择一个最精妙的意象。最精妙的意象不一定是最初来到的。一般平凡作家大半苟且偷安，得到一个意象便欣然自足，不肯作进一层的思索。真正艺术家却要鞭辟入里，要投到深渊里去披泥探珠，所以他们所得到的意象精妙深刻，不落俗套。他们使用媒介来传达意象也是一样谨慎。每一种话都有几种说法，但是只有一种说法是精确的。一般人得其近似便已心满意足，艺术家却不惜苦心思索，寻得一个字稍嫌未安，便丢开再寻，再寻得一个字仍有未妥，则又丢开再寻，一直寻到最精确的字才肯放手。造句布局也是如此。这种功夫就是从前诗人所谓“锻炼”。依皮日休说，“百炼成字，千炼成句”，锻炼之难可想而见了。

艺术风格有难有易。简易是艺术最后的成就，古今中外最大的艺术作品都是简单而深刻。但是要达到简易，必先从难处入手。入手便简易，最易流于肤浅俗滥。姜白石论诗说：“人所易言，我寡言之；人所难言，我易言之。”寡言人所易言者便是从难处入手，易言人所难言者便是归到简易。比如在诗的方面，陶渊明、苏东坡和袁子才的作品可以都说是简易，但是品格彼此各有悬殊。陶渊明专在性情上做根本功夫，他的诗正如姜白石所说“文以文而工，不以文而妙”，自是圣品；苏东坡是从难处做到平

易，所以虽平易而不俗滥，袁子才入手就是平易，便流入下乘了。

从难处入手，便是从锻炼入手。锻炼有两个目的，一是避免不精确，二是避免平凡俗滥。它不容有丝毫苟且，所以是“艺术上的良心”的表现。这种功夫常须有绝大的意志和忍耐性才可以做到。李长吉的母亲常骂李长吉说：“是儿要当呕出心乃已尔！”福楼拜在通信中常自道著《包法利夫人》的艰辛说：

我不知道今天何以生气，许是为了我的小说。这部书总是做不出，我觉得比移山还更困倦。有时我真想哭一场。著书须有超人的意志，而我却只是一个人。

我今天弄得头昏脑晕，灰心丧气。我做了四个钟头，却没有做出一句来。今天整天就没有写成一行，虽然是涂去了一百行。这种工作真难！艺术！艺术！你究竟是什么恶魔，要咀嚼我们的心血呢？为着什么呢？

文学家和艺术家的传记中类似的话举不胜举，只是这一两条就可证明作品的锻炼须费极大的精力而不是可以纯任天才了。锻炼的功夫大半见于修改。欧阳修每作一文，即糊在墙壁上，改而又改，到改定时常不存原文一字。朱晦庵尝见过他的《醉翁亭记》原稿，发端凡三四行，复悉涂去，而易以“环滁皆山也”五字。洪景卢《容斋续笔》里有一条说：

王荆公绝句“春风又绿江南岸”，原稿“绿”作“到”，圈去，注曰“不好”，改“过”字，复圈去，改为“入”，旋改“满”，凡如是十许字，始定为“绿”。

象这样的修改是最值得研究的。西方图书馆及博物院中常存有许多名著的原稿，从中我们可以见出作者自己修改的真迹。只有莎士比亚有“向来不涂抹一行”的传说，不过他的原稿已散失，无从证明。拿他的著作集第一次刻本和后来的刻本比较看，修改的痕迹也很显然。其余作者没有不改而又改的。

严格地说，诗文都只有作者自己能修改，因为旁人所感到的兴会不同，所见到的意象不同，所想到的语言自亦不同，拿这个人的意思杂入那个人的作品里，总不免有不相贯注的毛病。杜工部有“文章千古事，得失寸心知”之句，欧阳修也说：“疵病不必待人指摘，多作自能见之。”文艺作家都必须同时是自己的严厉的批评者。不过批评他人易，批评自己难。作家大半有把自己看得太高的癖性，在创作时又往往兴高采烈，本来是极平常的一个作品，在作者自己看来，却是一个了不得的成就。所以作品成后请他人评改一番，往往最易得益。韩退之替贾岛定“僧推月下门”为“僧敲月下门”，郑谷改齐己《早梅》诗“前村风雪里，昨夜数枝开”中的“数”字为“一”字，李泰伯改范仲淹《严先生祠堂记》“云山苍苍，江水泱泱，先生之德，山高水长”中的“德”字为“风”字，都比原作胜百倍。

以上三端——媒介知识的储蓄，传达技巧的学习，以及作品的锻炼——是天才借助于人力者最重要的功夫。但是我们不要忘记，这三步功夫只是创造的基础。没有做到这三层功夫，和只做到这三层功夫就截止，都不足以言文艺的创造。艺术家一方面要有匠人的手腕，一方面又要有诗人的心灵，二者缺一，都不能达到尽美尽善的境界。

第十五章 刚性美与柔性美

一

凡美都是“抒情的表现”，都起于“形象的直觉”，并不在事物本身。所以就理论说，艺术是不可分类的。可分类的只是事物，而直觉是心理的活动，是最单纯而不可再区分的现象。克罗齐竭力反对历来学者把艺术分为抒情的、叙事的、表演的、造形的、悲剧的、喜剧的等等，就是因为这个道理。但就事实说，事物的形态不同，它们所引起的美感的反应也往往不一致。为方便起见，我们可把这些不一致的美感的反应加以分类，说某类作品是悲剧的，某类作品是喜剧的，某类作品是叙事的，某类作品是抒情的。本文所说的两种美也就是根据这种办法而分别出来的。

自然界事事物物都可以说是理式的象征，共相的殊相，象柏拉图所比拟的，都是背后堤上的行人射在面前墙壁上的幻影。科学家、哲学家和艺术家都想揭开自然之秘，在殊相中见出共相。但是他们出发点不同，目的不同，因而在同一殊相中所见得的共相也不一致。

比如走进一个园子里，你抬头看见一只老鹰站在一株苍劲的古松上，向你瞪着雄赳赳的眼，回头又看见池边旖旎的柳枝上有

一只娇滴滴的黄莺，在那儿临风弄舌，这些不同的物体在你心中所引起的情感如何呢？依科学家看，“松”和“柳”同具“树”的共相，“鹰”和“莺”同具“鸟”的共相；然而在情感方面，老鹰却和古松同调，娇莺却和嫩柳同调。借用名学的术语在艺术上来说，鹰和松同具一种美的共相，莺和柳又同具另一种美的共相。它们所象征的性格不相同，所引起的情调也不相同。倘若莺飞上古松的枝上，或是鹰栖在嫩柳的枝上，你立刻就会发生不调和的感觉；虽然为变化出奇起见，这种不伦不类的配合有时也为艺术家所许可。

自然界本有两种美，老鹰古松是一种，娇莺嫩柳又是一种。倘若你细心体会，凡是配用“美”字形容的事物，不属于老鹰古松的一类，就属于娇莺嫩柳的一类；否则就是两类的混和。从前人有两句六言诗说：“骏马秋风冀北，杏花春雨江南。”这两句诗每句都只举出三个殊相，然而它们可以象征一切美。你遇到任何美的事物，都可以拿它们做标准来分类。比如说峻崖，悬瀑，狂风，暴雨，沉寂的夜或是无垠的沙漠，垓下哀歌的项羽或是横槊赋诗的曹操，你可以说这都是“骏马秋风冀北”式的美；比如说清风，皓月，暗香，疏影，青螺似的山光，媚眼似的湖水，葬花的林黛玉或是“侧帽饮水”的纳兰成德，你可以说这都是“杏花春雨江南”式的美。这两种美有时也可以混合调和。老鹰有栖嫩柳的时候，娇莺有栖古松的时候，犹如男子中之有杨六郎，女子中之有木兰和秦良玉，西子湖滨之有两高峰，西伯利亚荒原之有明媚的贝加尔。比如说菊花，在“天寒犹有傲霜枝”之中它有“骏马秋风冀北”式的美，在“帘卷西风，人比黄花瘦”之中它有“杏花春雨江南”式的美。李白在写《蜀道难》和《将进酒》时，陶渊明在写“纵浪大化中，不喜亦不惧”时，属于前一类；

李在写《闺怨》、《长相思》和《清平调》时，陶在写《游斜川》和《闲情赋》时属于后一类。

这两种美的共相是什么呢？定义正名向来是难事，但是形容词是容易找的。我说“骏马秋风冀北”时，你会想到“雄浑”、“劲健”；我说“杏花春雨江南”时，你会想到“秀丽”、“典雅”；前者是“气概”，后者是“神韵”；前者是刚性美，后者是柔性美。

二

刚性美是动的，柔性美是静的。动如醉，静如梦。尼采在《悲剧的起源》里说艺术有两种，一种是醉的产品，音乐和跳舞是最显著的例；一种是梦的产品，一切造形艺术如图画、雕刻等都是。他拿日神阿波罗和酒神狄俄倪索斯来象征这两种艺术。你看阿波罗的光辉那样热烈闪耀么？其实他的面孔比瞌睡汉的还更恬静，世界一切色相得他的光才呈现，所以都可说是从他脑里梦出来的。诗人、画家和雕刻家的任务也和阿波罗一样，全是在造色相，换句话说，全是在做梦。狄俄倪索斯的精神则完全相反，他要喷出心中积蓄得很深厚的苦闷，要图刹那间的欢乐，在青葱茂密的葡萄丛里，看蝶在翩翩地飞，蜂在嗡嗡地舞，他也不由自主地没入生命的狂澜里，放着嗓子高歌，提着足尖狂舞。他虽然没有造出阿波罗所造的那些光怪陆离的图画，可是他的歌迸出内心的情感，他的舞和大自然的脉搏共起伏，也是发泄，也是表现，总而言之，也是人生一种不可少的艺术。在尼采看，这两种相反的美融化于一炉，从深心迸出的苦闷借鲜明的意象而呈现，于是才有希腊的悲剧（详见第十七章）。

尼采所谓狄俄倪索斯的艺术是刚性的，阿波罗的艺术是柔性的。不过在同一艺术之中，作品也有刚柔之别。比如说音乐，贝多芬的第三交响曲和第五交响曲固然象狂风暴雨，极沉雄悲壮之致。而月光曲和第六交响曲则温柔委婉；如怨如诉，与其谓为“醉”，不如谓为“梦”了。

三

艺术是自然和人生的返照。创作家往往因性格的偏向而作品也因而畸刚或畸柔。米开朗琪罗在性格上和艺术上都是刚性美的极端的代表。你看他的《摩西》！有比他的目光更烈的火焰么？有比他的须髯更硬的钢丝么？你看他的《大卫》！他那副脑里怕藏着比亚力山大的更惊心动魄的雄图罢？他那只庞大的右臂迟一会儿怕要拔起喜马拉雅峰去撞碎哪一个星球罢？亚当是上帝首创的人，可是要结识世界第一个理想的伟男子，你须得到罗马西斯丁教寺的顶壁上去物色。这一幅大气磅礴的《创世纪》中没有一个人面孔不露着超人的意志，没有一条筋肉不鼓出海格立斯的气力。但是柔性美在这里是很难寻出的。除德尔斐仙(Delphic Sibyl)以外，简直没有一个人象女子。这里的夏娃和圣母都是英气逼人的。

雷阿那多·达·芬奇恰好替米开朗琪罗做一个反称。假如《亚当》和《大卫》是男性美的象征，女性美的象征从《密罗斯爱神》以后，就不得不推《蒙娜·丽莎》了。那庄重中寓着妩媚的眼，那轻盈而神秘的笑，那丰润灵活的手，艺术家已经摸索追求了不知几许年代，到达·芬奇才带着血肉表现出来，这是多么大的一个成功！达·芬奇的天才是多方面的。他的世界中固然也有些魁

梧奇伟的男子(例如《自画像》),可是他的特长则在能摄取女性中最令人留恋的表现出来。藏在日内瓦的那幅《授洗者圣约翰》活象女子化身,固不用说,连藏在卢佛尔宫的那幅《酒神》也只是一位带醉的“蒙娜·丽莎”。再看《最后的晚餐》中的耶稣,他披着发,低着眉,在慈祥的面孔中现出悲哀和侧隐,而同时又毫没有失望的神采,除着抚慰病儿的慈母以外,你在哪里能寻出他的“模特儿”呢?

四

中国古代哲人观察宇宙,似乎都从艺术家的观点出发,所以他们在万殊中所见得的共相为“阴”与“阳”。《易经》和后来纬学家把万事万物都归原到两仪四象,其所用标准,就是我们把老鹰配古松、娇莺配嫩柳所用的标准。这种观念在一般人脑里印得很深,所以历来艺术家对于刚柔两种美分得很严。在诗的方面有李杜与韦孟之别,在词的方面有苏辛与温李之别,在书法方面有颜柳与褚赵之别,在画的方面有北派与南派之别,在拳术有太极与少林之别。清朝阳湖派和桐城派对于文章的争执也就起于刚柔的嗜好不同。姚姬传的《复鲁絜非书》是讨论文章上刚柔之别的,他说:

自诸子而降,其为文无有弗偏者。其得于阳与刚之美者,则其文如霆如电,如长风之出谷,如崇山峻崖,如决大河,如奔骐驎;其光也如杲日,如火,如金镞铁;其于人也如凭高视远,如君而朝万众,如鼓万勇士而战之。其得于阴与柔之美者,则其为文如升初日,如清风,如云,如霞,如

烟，如幽林曲涧，如沦，如漾，如珠玉之辉，如鸿鹄之鸣而入寥阒；其于人也滲乎其如叹，邈乎其如有思，嗟乎其如喜，愀乎其如悲。观其文，识其音，则为文者之性形状举以殊焉。

姚姬传所拿来形容阳刚之美的，如雷电、长风、崇山、峻崖、大河等等，在西方文艺批评中素称为sublime；他所拿来形容阴柔之美的如云霞、清风、幽林、曲涧等等，在西方文艺中素称为grace。grace可译为“清秀”或“幽美”。sublime是最上品的刚性美，它在中文中没有恰当的译名，“雄浑”、“劲健”、“伟大”、“崇高”、“庄严”诸词都只能得其片面的意义，本文姑且称之为“雄伟”（理由见下文）。西方学者常讨论“雄伟”和“秀美”的分别，对于“雄伟”的研究尤其努力。

五

sublime一词起源于希腊修辞学者郎吉弩斯(Longinus)。他曾著一书《论雄伟体》。不过他专指诗文的高华的风格，后人言“雄伟”则意义较为广泛。近代关于“雄伟”的学说大半发源于康德。康德早年曾作一文《论秀美与雄伟的感觉》，以为“秀美”使人欣喜，“雄伟”使人感动；对“秀美”者多欢笑，对“雄伟”者多严肃。花坞、日景、女子、拉丁民族都以“秀美”胜，高山、暴风雨、夜景、男子、条顿民族都以“雄伟”胜。在这篇论文里康德只列举事实，到后来写《审美判断的批判》时他才讨论学理。在这部书里他仍然把“雄伟”和“秀美”对举，关于“雄伟”的文字占了全书二分之一。他以为“雄伟”的特征为“绝对大”。

一切东西和它相比都显得渺小的就是“雄伟”。“雄伟”有两种，一种是“数量的”，其大在体积，例如高山；一种是“精力的”，其大在精神气魄，在不受外物的阻挠，在能胜过一切障碍，例如狂风暴雨（我们的译名中“伟”字可以括尽康德的“数量的sublime”的意义，“雄”字可以括尽“精力的sublime”的意义）。我们对着“雄伟”事物时，心里都觉到一种“霎时的抗拒”，仿佛自己不能抵挡这么浩大的力量。这是“雄伟”所以异于“秀美”的，“秀美”所生的情感始终是愉快，“雄伟”所生的情感却微含几分不愉快的成分。但是这种“霎时的抗拒”究竟是霎时的，它唤起内心的自觉，使我们隐约想到外物的力量和体积尽管巨大无比，却不能压服我们的内心的自由；因此，外物的“雄伟”适足激起自己焕发振作。

六

康德之说如此，后来有许多学者把它加以阐明修改，就中以英人布拉德雷在《牛津诗歌演讲集》所提出来的最为明晰精当，我们现在把它撮要介绍在这里。上文关于康德的话稍嫌粗略，布拉德雷的学说可以当作一个注脚用。

何种事物才能使人觉得“雄伟”呢？诗人柯尔律治有一次观瀑布，想找一个最合式的字样来形容它，推敲了许久，觉得只有“雄伟”两个字最恰当，他听到后来的一位游客惊赞道：“这真是雄伟！”心里非常高兴。但是他的同游的一位太太接着说道：“真的，在我生平所见过的东西之中这是最乖巧（pretty）的了。”“乖巧”用在这里，何以使我们觉得太杀风景呢？因为只有很小的东西才可以说“乖巧”，而“雄伟”恰是与“乖巧”相反的，

“雄伟”的东西大半具有巨大的体积。比如嶙峋峻峭的悬崖，一望无边的大海，包罗万宿的天空，耸入云霄的高塔，才能产生“雄伟”的印象；在动物中只有狂啸生风的虎，回旋天空的鹰和逍遥大海的长鲸；在植物中只有十寻苍松和千年翠柏，才能配上这个形容词。一只猫或是一只金丝雀，一棵柳或是一朵海棠只能说“秀美”；如果说它“雄伟”，就未免象上例那位太太说瀑布“乖巧”了。

没有巨大体积的东西是否绝对不能为“雄伟”呢？“雄伟”不惟在体积方面可以见出，在精神方面也可以见出，有时体积愈弱小，愈足衬出精神魄力的伟大。屠格涅夫在散文诗中所写的麻雀是一个最好的例：

我正打猎归来，沿着园中的大路向前走，我的狗在前面跑。

猛然间它的脚步慢了起来，屏声息气地偷偷地向前走，好象它嗅到前面有猎物似的。我沿路探望，看见地上躺着一只还未出窠的小麻雀，喙上有一条黄色的边缘，顶上的毛还是很嫩的，它是从窠里落下来的，那时正在刮大风，把路旁的树吹得发抖。它躺在地上不动，只是鼓着两只羽毛未丰的翅膀作半飞的姿势，却没法飞得起。

我的狗慢慢地向它走去，突然间好象弹丸似的从树上落下来一只黑颈项的老麻雀，紧紧地落在狗的口边，浑身都蓬乱得不成个样子，它还是一壁哀鸣，一壁向狗的张着的大口和大齿飞撞了一回又一回。

它要援救它的雏鸟，所以把自己的身子来搪塞灾祸。它的渺小的身躯在惊怖震颤，微细的喉咙渐叫渐哑；它终于倒

毙了。它牺牲了它的性命。

在它的心眼中狗是多么巨大的一个怪物！但是它却不能留在安全的枝上，一种比它的更强的力量把它拖下来了。

我的狗站着不动，后来垂尾丧气地踱回来。它显然也认识到这种力量。我唤它来到身边；我向前走过时，一阵虔敬的心情涌上我的心头。

是的，请莫要笑，我在看到那只义勇的小鸟和它的热爱的迸发时，心里所感觉到的确实是虔敬。

爱比死，我当时默想到，比死所带的恐怖还更强有力。因为有爱，只因为有爱，生命才能支持住，才能进行。

屠格涅夫所描写的这只麻雀可以说是sublime了。使它“雄伟”的究竟是什么东西呢？这自然不是它的体积而是它的爱和勇。爱和勇虽能使人敬重，却不常使人觉得“雄伟”，何以在这里特别使人觉得“雄伟”呢？这就与麻雀的体积有关。假使从犬口中营救雏鸟的是一只巨鹰，它的爱和勇就不免难够上“雄伟”的程度了。以麻雀那样微小脆弱的鸟，而能显出那样伟大的爱和勇，它的精神和它的体积相比较，更显出它的伟大，所以它使人产生“雄伟”的印象。

照这样看，“雄伟”之所以为“雄伟”，不仅在体积而尤在精神。高山大河的“雄伟”在体积，屠格涅夫的麻雀的“雄伟”在精神，前者是康德所说的“数量的雄伟”，后者是康德所说的“精力的雄伟”。康德讨论“雄伟”，举例大半取自然界事物，后人颇疑其主张自然之外无“雄伟”，以为他没有注意到道德和艺术的“雄伟”，其实这大半可以包在“精力的雄伟”里面。康德在《实践理性批判》里本来说过：“世间有两件东西，你愈

默想它们，愈体验它们，它们愈使你惊羨敬仰：一个是在我们上面的繁星灿然的天空，一个是在我们心里面的道德律。”这就是显然承认后人所谓“道德的雄伟”了。有时一事物可以同时见出上面所说的两种“雄伟”。《创世纪》开章的“上帝说要有光，世上就有了光”这句话就是好例。从黑暗混沌之中猛然现出光来，而这个光又是普照全世界的，这是“数量的雄伟”。这么一件大事单靠上帝说一句话就做成了，这是何等气魄！这是“精力的雄伟”。

康德所下的“雄伟”的定义是“绝对大”，从有限中见出无限才是“雄伟”。后人多附和此说，于是“不可测量”成为“雄伟”的一个特质。法人巴希(V. Basch)在《康德美学论》里辩驳此说。布拉德雷也颇不以为然。“时间”和“空间”两个观念可以说是“不可测量的”，“有限”的东西都不能说是“不可测量”。比如一座高山或是一只巨鹰可以给人以“雄伟”的印象，却不是“不可测量”的，据布拉德雷的意见，“雄伟”所具的“大”与其说是“不可测量的”(immeasurable)，无宁说是“未经测量的”(unmeasured)。我们在觉得一事物“雄伟”时，心中只是惊赞其伟大，并不曾有意要测量它究竟伟大到何种程度，并不曾拿它和一个标准来比较，而明确地断定它比任何物都较大，象康德所说的。我们只觉得它极伟大，非常伟大。这所谓“极”和“非常”常仅为美感经验中霎时的幻觉。这种幻觉是感觉“雄伟”所必需的，没有这种幻觉就不能发生“雄伟”的印象。比如在惊赞泰山“雄伟”时，猛然想到峨嵋山还更比它高大，在惊赞一只老鹰“雄伟”时，猛然想到一只比它小的鸽子就可以打杀它，“雄伟”的印象便无形消失了。所以“不加比较”“未经测量”是感觉“雄伟”的一个必要的条件。本来在一切美感经验中，

“意象”都要“绝缘”，都要“孤立”，不仅“雄伟”的意象是如此。

七

在觉到一事物“雄伟”时，我们的心里起何种变化呢？我们说娇莺嫩柳秀美，说老鹰古松雄伟，就主观方面说，我们自己的心境有什么不同呢？感觉“秀美”时心境是单纯的，始终一致的。感觉“雄伟”时心境是复杂的，有变化的。秀美的事物立刻就叫我们觉得愉快，它的形态恰合我们感官脾胃，它好比一位亲热的朋友，每逢见面，他就眉开眼笑地赶上来，我们也就眉开眼笑地迎上去，彼此毫不迟疑地、毫无畏忌地握手道情款。我们对于秀美事物的情感始终是欢喜的，肯定的，积极的，其中不经丝毫波折。雄伟事物则不然。它仿佛挟巨大的力量倾山倒海地来临，我们常于有意无意之中觉得自己渺小，觉得它不可了解，不可抵挡，不敢贸然尽量地接收它，于是对它不免带着几分退让回避的态度。但是这种否定的消极的态度只是一瞬间的。我们还没有明白察觉到自己的迟疑时，就已经发现它可景仰，可敬佩。我们对它那样浩大的气魄，因为没经常见过，只是望着发呆。在发呆之中，我们不觉忘却自我，聚精会神地审视它，接受它，吸收它，模仿它，于是猛然间自己也振作奋发起来，腰杆比平常伸得直些，头比平常昂得高些，精神也比平常更严肃，更激昂。受移情作用的影响，我们不知不觉地泯化我和物的界限，物的“雄伟”印入我的心中便变成我的“雄伟”了。在这时候，我也不觉得还是在欣赏物的“雄伟”，还是在自矜我的“雄伟”，这种紧张激昂而却严肃的情感是极愉快的。总之，在对着“雄伟”事物

时，我们第一步是惊，第二步是喜；第一步因物的伟大而有意无意地见出自己的渺小，第二步因物的伟大而有意无意地幻觉到自己的伟大。第一步心情就是康德所说的“霎时的抗拒”，它带着几分痛感。第二步心情本已欣喜，加以得着霎时痛感的搏击反映，于是更显得浓厚。这个道理我们在看高山大海时都可以体验到。山的巍峨，海的浩荡，在第一眼看时，都要给我们若干震惊。但是不须臾间，我们的心灵便完全为山海的印象占领住，于是仿佛自觉也有了一种巍峨浩荡的气概了。

第二种心情是一切美感经验所同具的，第一种心情是感到“雄伟”时所特有的。始终不带几分震惊，不带几分自己渺小的意识，便不能感到“雄伟”。英人博克(Burke)所以说“雄伟”之中都含有“可恐怖的”(terrible)一个成分。但是“恐怖”的字样用在这里未免稍嫌过火。“恐怖”所引起的反应态度通常是逃避，“雄伟”对于观者的心魂却有极大的摄引力。“恐怖”是一种实际人生的情感，而“雄伟”的感觉象一切其他美感经验一样，却离开实用的索绊而聚精会神地陶醉于目前意象。“雄伟”的感觉之中含有类似“恐怖”的成分而未至于“恐怖”。我们只能说“雄伟”大半是突如其来的，含有几分不可了解性的。心灵骤然和它接触，在仓皇之中，不免穷于应付。但是这只是霎时的，不是明白地现于意识的。这种突然性就是“霎时的抗拒”的主因。失去“突然性”则本来“雄伟”的事物往往失其为“雄伟”。同是一座高山，第一次望见时觉得它“雄伟”，以后愈熟识就不免愈觉其平常。杜甫在“造化钟神秀，阴阳割昏晓”中，所见到的是山的“雄伟”，李白在“相看两不厌，惟有敬亭山”中，苏东坡在“青山有约常当户”中，却只是见到山的和蔼可亲了。同是一件事物也可以常常使人觉到“雄伟”，这是由于观者别具慧

眼，常常发现它的新奇，并不足证明“雄伟”的感觉不必带有“突然性”。

所谓“突然性”是出乎意料之外的，是寻常知觉不能完全抓得住的。知觉不能完全抓得住它，便不免嫌它不合常轨，嫌它还有缺陷。“雄伟”的东西往往使人觉得它有些卤莽粗糙，就是因为这个道理。米开朗琪罗的作品中往往留有一片不加雕琢的顽石，这种粗枝大叶的作法最易产生“雄伟”的印象，也最易人嫌它不“完美”，不“精致”。所以康德派美学往往拿“雄伟”和“美”对举，不把“雄伟”当作一种美。黑格尔则以为形式不称精神，精神不就范于形式而泛滥横流，才有“雄伟”。其实美有难易，“雄伟”是美之难者，因为它不象平易的美只容纳一些性质相同的单调的成分。它不惟容纳美，还要驯服丑，它要把美的和丑的同纳在一个炉子面去锤炼。

八

和“雄伟”相对的为“秀美”，历来学者多偏重“雄伟”，很少把“秀美”单提出来讨论的，因为“秀美”的问题没有“雄伟”的问题那么复杂。把它单提出来讨论的有斯宾塞（H. Spencer）。在他看，“秀美”的印象起源于筋肉运动时筋力的节省。运动愈显出轻巧不费力的样子，愈使人觉得“秀美”。动物中最“秀美”的如羚羊、猎犬和赛跑的马等等，运动器官都特别发达；最不“秀美”的如龟、象、海马等等，运动器官都特别迟钝。从此可知“秀美”和运动有关了。斯宾塞自述发现秀美和运动的关系之经过说：

有天晚上我去看一个舞女杂技，她的动作大半很牵强过分，我暗地骂她鄙陋，如果观众不是一般以随人拍掌叫好为时髦的懦者，她那种技艺是一定受人嗤鄙的。但她偶然也现出一点秀美的动作，都是比较不大费力做出来的，我注意到这点，同时想起许多互证的事实，因而下了这样一个结论：在要换一个姿势或是要做一个动作时，费的力量愈少，就愈显得秀美。换句话说，动作以节省筋力者为秀美，动物形状以便于得到筋力节省者为秀美，姿态以无须费力维持者为秀美，至于非生物的秀美则因其和这种形态有类似的地方。

这个道理很容易拿例证来说明，兵士在稍息时比在立正时秀美，因为在立正时他现出有意做作的样子，而稍息时则手足放在自然的位置，无须费力。我们取站的姿势时常把体重放在一只腿上，这只腿总是竖得笔直的，其余一只腿则很安闲地弯着，这是由于节省筋力的缘故；头稍偏向某一方，也是因为这个道理。雕刻家常模仿这种姿势，就因为它特别秀美。初学滑冰或骑脚踏车的东歪西倒，胖汉跑路时肢体不灵活，跛子走路时两足上下参差，口吃者说话时用尽气力说不出一个字来，乡下人在绅士面前讲礼，处处都露出尴尬的样子，这都是最不秀美的举动。我们何以觉得它们最不秀美呢？就因为旁人看得出卖气力的痕迹。会做一件事的人（无论是跳舞、说话、走路或是行礼）往往驾轻就熟，行若无事，旁人看不见他费力，所以觉得他“秀美”。

拿筋力节省的原则来解释非生物的“秀美”似比较难些，其实也并不难。非生物的形态和生物的形态往往有许多类似点。因有类似点，我们往往把非生物当作生物看待，以为它也有知觉和情感。原始式的知觉都不免带有“拟人作用”。看见一棵树或是

一座山，我们常常把它看作一个人，以人的经验来了解物的姿态。因此“秀美”虽本来是能运动的生物所表现的一种特质，就被人引申用来形容非生物了。比如橡树看来不如柳树“秀美”，是什么缘故呢？橡树的枝子是平直伸出的，和树干几成垂直线，我们看到它时，便隐约想到维持平直的姿势，好比人平举两手一样，是多么费力的事，所以我们说它不“秀美”。反之，柳树枝条是向下垂着的，我们看到它时，便隐约想到它象人的胳膊在安闲无事时的姿势，用不着费大力，所以我们觉得它“秀美”。再比如波纹似的曲线是一般人所公认为最美的线，依斯宾塞说，它所以最美者就由于曲线运动是最省力的运动。直线运动在将转弯时须抛弃原有的动力(momentum)而另起一种新动力，转弯愈多，费力愈大。曲线运动则可以利用转弯以前的动力，所以用力较少。我们觉得曲线运动最秀美，因为它最省力；我们觉得一切曲线都美，因为由它联想到曲线运动。

斯宾塞以为这种现象起于同情作用。他说：“赖有同情作用，我们看旁人临险，自己也战栗起来；看见旁人挣扎或跌落时，自己的肢体也动作起来；我们并且仿佛分享他们所经验到的筋肉感觉。他们的动作如果卤莽笨拙，我们也微微觉到自己发笨拙动作时所应有的不快感；他们的动作如果轻巧娴熟，我们也尝到轻巧动作所应有的快感。”照这段话看，斯宾塞的“同情作用”(sympathy)就是我们在第三章所讨论的“移情作用”(empathy)了。那时候学者本来还没有采用“移情作用”这个名词。近来兰格斐尔德在他的《美感的态度》一书中采用斯宾塞的学说，就把“秀美”当作移情作用的一个实例，我们在上文讨论“雄伟”时已经说过感觉“雄伟”时常起移情作用，现在我们知道感觉“秀美”时也是如此，可见得移情作用在美感经验中是一个最广泛的

现象，而“雄伟”和“秀美”的感觉在根本上也并无二致了。

九

斯宾塞的筋力节省说虽含有一部分真理，但是并不能尽“秀美”的意蕴。我们看到“秀美”事物时所感觉到的与其说是筋力的节省，不如说是欢爱的表现。“秀美”事物仿佛向我们微笑，这种微笑是表现它自己的欢喜，也是表示它对于我们的亲爱。

“秀美”是女子所特有的优点，大半含有几分女性的引诱。德国哲学家谢林(Schelling)说过：“艺术和自然一样，极境全在秀美。它不但与事物以形象，使它们各具个性，还要进一步作画龙点睛的功夫，使它们显出‘秀美’。‘秀美’事物可爱，就因为艺术先使它们现出向人表示爱情的样子。”爱和欢喜是相连的。“秀美”事物表示爱，所以都带几分喜气。英国文艺批评学者罗斯金说过：“你如果想一位姑娘显得秀美，须先使她快活。”

“秀美”表现欢爱的道理，法国美学家顾约在他的《现代美学问题》里说得最透辟：

“秀美”不是象斯宾塞所说的，只是力量的节省；最要紧的是它表现一种意志。在生物中“秀美”的动作总是伴着两种相邻的情感，一是欢喜，一是亲爱。欢喜是由于觉到生活美满，和环境恰相谐和；既与环境谐和，就已有同情的倾向。“秀美”表现两种心境：一种是自己的满意，一种是要旁人也满意。“秀美”都伴着筋肉的松懈，动物只有在安息时，在生活圆满平静时筋肉才会松懈，到了悲哀愤怒和斗争的时候，肢体就立刻僵硬起来了。比如有一条狗在玩耍，你

在树林里做一点声响，便可以看见它立刻变换姿势，把颈子伸直，耳尾和躯干也立刻耸竖起不动。反之，亲爱往往表现于波纹似的轻巧的动作，全无卤莽暴躁或棱角的痕迹。这种动作是同情的流露，所以能引起观者的同情。此外如微微弯曲的体姿，尤其是颈项稍向下低着，胳膊随意垂着的时候，除同情之外，还表现一种凄惻忧愁的神情，似乎求人怜惜的样子；观者看到这种姿态就不免起怜惜的心情。垂柳惹人怜惜，就因为这个道理。最后，“秀美”都带有自舍(abandon)的样子，人不是在爱的时候不会完全自舍，所以我们赞同谢林的秀美表现爱情说；因其表现爱情，所以“秀美”最易动人；它向人表示爱，所以人也爱它。年轻的姑娘在没有尝到爱的滋味时，就还没有比‘美’(beauté)更美的绝顶的“秀美”(grâce)。她象小孩子一样，可以具有欢喜时的“秀美”，却还没有柔情所流露的“秀美”。

总观上述各节，关于“秀美”的学说有两种，一派人说它是由于筋力的节省，一派人说它由于欢爱的表现，这两说是否互相冲突呢？法国哲学家柏格森也曾经注意这个问题。他兼采这两个学说。我们看见省力的运动，自己也仿佛觉到它所伴着的筋肉感觉，这是“物理的同情”(sympathie physique)。这种“物理的同情”随即引起“精神的同情”(sympathie morale)。我们不但觉得秀美的事物表现轻巧的运动，并且还觉得它是向我们运动，来亲近我们，我们所以觉得它和蔼可亲。柏格森不否认秀美中有“物理的同情”，但是以为“精神的同情”为它的最要紧的元素。我们觉得柏格森的说法比较圆满。“秀美”本来是女性的。我们描写女性美时通常用“幽闲”、“轻盈”、“温柔”、

“娇弱”等等字样，这些特征可以说是“不露费力痕迹的”（斯宾塞说），也可以说是“引起同情的”（顾约说）。因为它现出不费气力的样子，所以我们觉得它弱，觉得它不抗拒我们而亲近我们，因此向它表示怜爱，这就是柏格森所谓“物理的同情引起精神的同情”。

第十六章 悲剧的喜感

一

莎士比亚曾经说过，世界只是一座舞台，生命只是一个可怜的演员。从另一意义说，这种比拟是不甚精确的。若是堕楼的是你自己的绿珠，无辜受祸的是你自己的苔丝狄蒙娜，你要哭泣，你要心寒胆裂。但是在看表演他们的悲剧时，你纵然也偶尔洒一洒同情之泪，你的眉宇却很飞舞，你的心腔却很伸张。欧里庇得斯和莎士比亚诸大悲剧家都把生的苦恼和死的幻灭通过放大镜，而后再用极浓的色彩把它们描绘出来。我们站在他们所描写的图画之前，虽然更觉悟到“生命只是一段蠢人演述的故事，满口的叫嚣和愤慨，没有一点儿意义”，可是并不因此而悲观绝望。血和泪往往能给我们比欢笑更甜美的滋味。这种悲剧的喜感何自而来呢？

这个问题的历史同美学思想史一样久远，许多诗人、哲学家和科学家都在这上面费过心思，到现在还没有定论。我们姑且把历来重要的学说加以介绍和批评，然后再提出一个比较满意的答案来。

最初想到这个问题的是柏拉图。他以凌迈千古的大诗人而大

声疾呼，逐诗人于理想国之境外。悲剧家尤其是他所嫉视的。在他看，怜悯和悲愁都是人性中的卑劣癖，应该受理智压住。悲剧家却逢迎人性中这个弱点，拿灾祸罪孽的幻象来激动它，滋养它，实在不道德。所以他们应该受政府限制。

柏拉图的学说在后来影响甚深，幸灾乐祸说可以说从他起来的。据这一说，悲剧的喜感是幸灾乐祸的表示。自己站在干岸上，所以看到旁人手慌脚乱地救翻船，心里觉得愉快。卢梭曾写过一封万言书劝阻达朗贝尔在日内瓦开剧场，用意就是如此。近来法国批评家法格(M. Faguet)把它更加以扩充。在他看，悲剧和喜剧都是一样，都是描写旁人的灾祸。这些灾祸如果是可笑的，就叫做喜剧；如果是可怕的，就叫做悲剧。悲剧和喜剧所生的愉快程度虽有深浅，而为幸灾乐祸则一。他在《古今戏剧》里面说：“人是一群猛兽，我知道很清楚，因为我自己就是其中之一。”他又假设这样一段对话：

“我看过《斐德尔》(Phédre)，真悲惨，我看得哭起来了。”

“戏的情节怎样？”

“其中有一个女子失恋自杀，还有一个男子因为妒忌，把亲生的儿子弄死了。”

“你去看这种戏吗？不是好人！”

“但是我流过眼泪的。”

“虽然流眼泪，心里却觉得一种喜感。”

“这话倒对。”

“这种喜感把哭时一点好意都打消了。你原来是要在旁人的灾祸中求喜感，总算你达到了目的。骨子里就是这么一

回事，你是一个凶恶的人。泰纳要说你还没有脱净猴子的根性哩。你知道，他以为人的祖先是两种猴子，一种凶恶，一种狡猾，人还没有完全变形。爱看喜剧的是狡猾的猴子，爱看悲剧的是凶恶的猴子。”

站在法格这面照妖镜前，我们都不免有几分自惭形秽。平心而论，人这种动物确实是魔性多于神性的。罗马的人兽斗，西班牙的牛斗，中世纪凌辱异教徒的酷刑，以及历史上许多其他残暴的行为，都可以证明幸灾乐祸的心理。在人世较大的剧场中，也是很普遍的。近代“人道主义”的文化已经把这野蛮根性洗净了么？报纸上每遇离婚、暗杀、失火、地震、打仗一类的天灾人祸，观者都仿佛有一种喝热血似的狂热，以先睹为快。这种动机是不难推测的。但丁描写的地狱，比天堂生动活跃多了。残酷成性的何止于人？上帝不憚琼楼玉宇的高寒，怕也是象诗人丁尼生在《食藕者歌》里面所说的，因为俯看下界阴霾毒焰中的众生，是一件赏心乐事吧？

但是人性繁复，如果我们把性恶看成悲剧喜感的唯一原因，就不免把问题化得太简单了。这个世界里还缺乏灾祸罪孽么？如果你要幸灾乐祸，看实在的应该比看想象的更痛快，又何必花钱进剧场呢？何况好事多磨，也是古今中外所同声惋惜的。读《刺客传》到图穷匕首见，秦王绕柱而走时，我们固然觉得兴会淋漓，不忍释手，可是同时也觉得荆轲失败，是终古一大恨事。读热烈悲壮的故事，我们常于不知不觉中替它们臆造一个圆满收场。有江淹的《恨赋》就有尤侗的《反恨赋》，有《红楼梦》就有使宝黛终成眷属的《续红楼梦》。十八世纪英国剧场演莎士比亚的《李尔王》，都把它悲惨结局完全改过，让Cordelia嫁了

Edgar，带兵回来替李尔王报了仇。这种翻悲剧为喜剧的玩艺，中外都很流行。我们尽管说它不是艺术，却不能不承认它有一般人的心理要求做后盾。从此可知幸灾乐祸说不圆满了。

英国十八世纪学者博克所提出来的悲剧说很可以做幸灾乐祸说的一个有趣的对比。法格拿悲剧的喜感来证明性恶，博克却拿它来证明性善。法格比拟人猿，博克也借重于生物学的论证。在他看，社会之所以能成立，全赖同情心的维系。人在何种境遇最需要同情心的温慰呢？不消说得，是在悲愁苦恼的时候。如果旁观者见着悲愁苦恼便生痛感，同情心便不易发生。悲剧的喜感就是同情心的表现。我们同情于不幸者，所以不幸的事能使我们愉快。境界愈悲惨，同情心的需要也愈大，因此它所引起的喜感也愈强烈。实际人生的悲剧，据博克说，比舞场上所表现的更能引人同情，所以引起的愉快也愈大。他曾经用过这样一个比喻：

倘若你择定一个日子，去表演一部最庄严最动人的悲剧，选聘最有本领的名演员，用尽心力去饰台布景，使诗歌、图画、音乐三种艺术熔冶于一炉，正当观众齐集，人心悬悬待开幕时，你如果猛然宣告有一位居高位的国事犯要在邻场就死刑，则立刻之间剧场必为之一空。这时候你就会知道模仿艺术的力量比较薄弱，而承认同情心的胜利了。

这种学说带着很浓厚的十八世纪英国功利主义的色彩，言之成理，析之无稽。博克忘记人世间确实有痛感这么一回事，而痛感实在起于灾祸罪孽。身经其境，固然叫苦，袖手旁观，也不免哀矜。亲眼看邻人受刀刺火焚，决不象看但丁《神曲·地狱》章那样兴会淋漓。实际的悲剧和经过艺术点染过的悲剧究竟不同，

历来谈悲剧者很少人注意它的不同点究竟何在，法格和博克都犯了这个毛病。博克的弃剧场而就刑场的假设，拿来说政治趣味浓于艺术趣味的英国人，也许近于事实；若是说人性本来如此，就不免以偏概全，所据不足了。如果依他的见解，我们同情于哈姆雷特，所以欢喜看他惨死，同情于罗密欧与朱丽叶，才高兴知道他们的姻缘不成就，这种推理也显然是怪诞。总之，人性是善的，也是恶的。只见到恶的方面便说看悲剧是幸灾乐祸，只看到善的方面便说看悲剧是由于同情心。这对于人生的真面目和悲剧的真面目都是没有看得清楚。

二

法格和博克都拿整个人性来说。还有一派学者丢开性善性恶的争辩，而专研究观剧时一瞬间的心理变化。法国十七世纪学者杜博斯(Dubos)在他的《诗画评论》中首开端倪。他以为悲剧的功用只是在满足强烈刺激的需要。人心原来好动，一遇闲散，便苦厌倦无聊。因此，消遣是人生一大需要。消遣有两种方法：一种是观心冥想，一种是感受外来印象的刺激。观心冥想的乐趣只有少数幸运者能享受，一般人都沉溺于感官刺激。刺激愈强烈，喜感也愈浓厚。最强烈的刺激莫如悲哀苦恼，悲剧之能动人，即由于此。悲剧好比强烈的饮料，是帮助排遣烦闷的。

哥伦布大学教授汤姆斯(C. Thomas)曾作一文，立意与此颇相近。他说：“有一种喜感，只要一出力，只要一运用官能，便可觉到。要寻求这种由发泄心力而来的喜感，我们不一定要去寻通常所谓赏心乐事，最好是去寻苦痛悲惨和危险。这些东西才能给人以强烈的震撼，才能引起与生命同义的情感的兴奋。”悲

剧常以死为题材，“因为在我们远祖看，死是最大的灾祸，是最可恐怖的事件，所以也是激动想象的最强烈的磁石。”

这种学说含有若干真理，以看戏为解闷之助者都该承认。但是它的最大弱点在没有分清实在和想象。实在的灾祸苦恼往往使人不快，想象的灾祸苦恼才有时引起喜感。如果亲眼看见一位白发衰翁见弃于子女，深夜里冒着雷电风雨在荒野中挨命，你会象看表演《李尔王》时那样兴高采烈、拍掌叫好么？

法国十七世纪学者芳丹纳尔(Fontenelle)的学说可以拿来做这个难点的答辩，他说：

喜和痛虽是两种不同的情感，而原因却无大异。如搔皮肤，太激烈则生痛感，稍轻缓则可生喜感。从此可知本来虽是痛感，只要把它变弱些，就变成一种轻松愉快的微痒了。人心本来好动，使它动的就是悲哀苦恼也无妨，只要有一件东西把它们的力量减轻一点就行了。在剧场中凡所表现的虽跃跃如实境而究竟不是实境。观者尽管耳迷目眩，理智尽管为感觉和想象所蒙蔽，心里总还脱离不了“这是虚幻”一个想头。这个想头尽管很薄弱，尽管受蒙蔽，其力量还能减杀观者看见无辜受祸所生的痛感，把它一直减轻到变为喜感的程度。观者一方面见到自己所爱好的主角不幸受祸，替他流泪，而同时返想到这幸亏还仅是空中楼阁，心里又觉到快慰。

这个学说很值得注意，因为它从艺术观点立论，把实际的悲剧和想象的悲剧分开来说，是个创见。它颇近于下文所说的“心理距离说”，不过它着重“这是虚幻”的意识，还是没有明白美感经验。观者在兴高采烈时决不会回想到“这是虚幻”。英国哲

学家休谟在他的《悲剧论》里也不满意芳丹纳尔的学说，但是根据另一理由。罗马著名演说家西塞罗(Cicero)弹劾维尔斯屠杀西西里人那一篇诉词，把当时屠杀的惨状描写尽致，法官和观众听了都非常高兴。他所描写的尽是事实，所以听者所得的喜感不能推原于芳丹纳尔所谓“这是虚幻”的想头。据休谟的分析，当时听者的心理变化有两种成分，一种是痛感，起于残酷的印象；一种是喜感，起于雄辩(eloquence)。这两种成分之中，喜感较占优势，不但压住痛感，而且能借用痛感的力量来扩张自己的情绪之流。痛感如何能扩大喜感呢？心好比琴弦，已在震颤之际，稍加弹动，便成宏响。有悲惨印象而无艺术，痛感固终为痛感；有艺术而无悲惨印象，则喜感虽存在而不强烈。悲惨印象感动心弦之后，心才愈加敏捷，受艺术的浸润力也愈加强大。比如说，原来痛感只有四成，而喜感却有六成，弱不敌强，四成痛感于是把所有的力量转借给喜感，而喜感便扩充为十成了。悲剧和西塞罗的雄辩同理，所不同者悲剧更能引人入胜，因为它是一种模仿。而模仿本身就是喜感之源，象亚理斯多德在《诗学》中所说过的。

休谟所谓“雄辩”是指词藻的富丽和音调的和谐。他虽然反驳芳丹纳尔，而以艺术的眼光讨论悲剧，则与芳丹纳尔同为杰出。他所着眼的悲剧大半是诗剧，他的弊病在侧重悲剧的装饰方面，而装饰究竟不是悲剧的命脉所在。图画描写悲惨情境，不必借助于词藻音调，固不消说，近代作者以散文写悲剧也是常事。从此可知悲剧于词藻音调之外，还别有令人惊心动魄的特质了。

三

英、法两国学者研究悲剧喜感问题，都专从人类本性和心理

变化两点出发，没有牵涉到较广泛的哲学问题。从哲学出发去研究悲剧，要推德国学者为最起劲。法格、杜波斯、博克诸人的学说已经很光怪陆离，黑格尔、叔本华、尼采诸人的奇思幻想更令人耳昏目眩了。读他们的作品，我们很难分别哪里是诗，哪里是哲学。他们的思想只有他们自己的语言能表达。用别一种语言来申述他们的意思，已近于鹦哥学语，若是再拿寻常理智来分析评判，那更未免剪云为裳，以迹象绳玄渺了。但是我们谈到悲剧问题，如果把他们的学说完全丢开，也未免有失虔敬。这里只得明知故犯，将不可申述的申述一遍，将不可批评的批评一遍，读者须知道这只是古人的糟粕。

诗人席勒要辩护艺术的特质在美不在善，所以拿悲剧的喜感来说明美并不背于善。在他看，宇宙全体以人类幸福为指归。一切事变，与这个目标相谐合的生喜感，与它相冲突的生痛感。但是冲突在宇宙中也很必要。无论什么东西，难能才见可贵。有冲突然后有奋斗，有奋斗然后有道德意识，有道德意识然后有快慰。奋斗愈剧烈，道德意识愈鲜明，快慰也愈深切。因此，最大的喜感是从和最难的逆境相奋斗而得来的，其中实含有痛感的成分。悲剧能引起最大的喜感，就因为它描写冲突和奋斗，就因为它能表现最高的道德意识。有许多情境，就局部看，尽管是悲惨，而就宇宙全体看，却有理性，却是一种和谐。悲剧的结局往往为生命的牺牲。“生命的牺牲本是一种矛盾，因为有生命然后有善；但是为着道德，生命的牺牲是正当的，因为生命的伟大不在它的本身，而在它是履行道德的必由之路。如果生命的牺牲成了履行道德的必由之路，我们就应该放弃生命。”

席勒的理想主义到了黑格尔的手里又得着一个更宽泛的哲学基础。黑格尔是一位极端的泛理主义者。他眼中的宇宙浑身都是

理性。不过要看出宇宙的理性，我们应该着眼全体。貌似相反者往往实在是同一；在局部看来是冲突者在全体看来往往是和谐。悲剧就是一个好例。一般人见着为善不获报，为恶不见惩，便以为这是冤屈，于理不可解说，只能归咎于渺茫不可知的命运。其实宇宙中无所谓命运，祸福都是由人自招的。然则一般悲剧的主角都无辜受祸，这应该怎样解释呢？黑格尔的答案是他的著名的冲突说。凡是悲剧都生于两种理想的冲突，例如做忠臣的往往不能同时做孝子，做孝子的往往不能同时做忠臣。理想而至冲突，就是理想本身的一个缺点；因为有缺点，所以不能在完美的宇宙中实现，它的牺牲实在是孽由自作。换句话说，悲剧主角大半象征一种有冲突的片面的理想，他陷于灾祸时，在表面看虽似命运造的冤屈，而就宇宙全体说，实在是“永恒公理”（eternal justice）的表现。我们看悲剧时见出这“永恒公理”，见出完满宇宙中不容有冲突的理想存在，所以觉到喜感。换句话说，悲剧的喜感就是“永恒公理”胜利的庆贺。

黑格尔最推崇索福克勒斯的《安提戈涅》（Antigone），以为它最能显出悲剧的特征。这部悲剧的情节就是以理想的冲突为中心。波吕涅刻斯是忒拜国的王子，父死之后，借重敌兵来争王位，战败被杀。新王克瑞翁悬令禁止人收葬他的尸首，违者处死刑。他的妹妹安提戈涅毅然不顾一切，把他收葬了。她本来和克瑞翁的儿子订过婚，她被处绞刑之后，克瑞翁的儿子也痛悼自杀。依黑格尔说，悲剧生于理想的冲突，这就是最好的实例。克瑞翁所代表的理想是国法，安提戈涅所代表的理想是友爱。这两个理想，就本身说，都很正当；但是就宇宙全体说，它们都失之太偏，不能调和。安提戈涅丧身，克瑞翁丧子，都可证明太偏的理想就是自己的致命伤，而“永恒公理”终归胜利。这种胜利的

察觉就是喜感的来源。

席勒和黑格尔的毛病都在太看重理性。如果爱悲剧者每人都是象席勒和黑格尔这样的哲学家，他们的话也许有几分真理。但是一般人谁拿凭视宇宙的眼光去看悲剧？谁能时时记起“永恒公理”？任凭黑格尔如何洗清，人世间总不免有冤屈不平存在。《李尔王》中的考狄利娅，《奥赛罗》中的苔丝狄蒙娜，《国民公敌》中的医生有什么罪过可指摘呢？两理想冲突说不但不能应用到近代悲剧上去，就是应用到黑格尔所最推许的《安提戈涅》上面去也说不通。他的学说初出世时，爱克曼曾拿来和诗人歌德谈论，歌德付之一笑。他说：“克瑞翁禁止收葬波吕涅刻斯，让尸臭染污空气，又让鸢鸟衔尸肉污神坛，这种行为对人对神就是大不敬，不能算维护国法，实在是叛国违法。”照这样说，克瑞翁并没有代表什么理想，《安提戈涅》一剧也不能说是表现两理想的冲突了。

如果我们由黑格尔转到叔本华(Schopenhauer)，华严世界就一变而为阴森地狱了。叔本华以为生命只是无底止的竞争，尝遍灾祸罪孽，到终局仍不免一死。明知在这无涯孽海里探险是无所归宿的，人们何以不放弃这种无意义的企图呢？人生来就披上一个枷，箝制他不得自由。这个枷就是他自己的“生存欲”。创世主是一个最酷的刑吏，他不仅向众生施行种种酷刑，而且想出妙计来，叫受刑者不愿丢开笞撻之苦。生不过是死的准备，而死却胜于生，因为死之后一切忧患苦恼就沉没到遗忘之国里去了。

“如果你敲墓门问陈死人愿否再生，他一定向你摇首。”

人的原始罪孽在投生。既投生之后还有方法从罪孽中逃脱出来么？这是极难的事，除非你抱有极大的智慧和超人的意志，如释迦牟尼，看透人生虚幻，毅然摆脱“生存欲”，直接达到“涅

槃”。人生最上法门就在“退让”(resignation)。所谓“退让”就是知其不可为而不为。悲剧是最上的艺术，就因为 它能教人“退让”，能把人生最黑暗的方面投到焦点上，使人看到一切都是空虚而废然思返。悲剧主角也象我们自己一样，卖尽气力和命运搏斗；但是我们不如他，他知道势不均力不敌，就缴械投降，不再受“生存欲”的箝制。他的“退让”就是他的胜利。我们本来也以受“生存欲”的箝制为苦，无如自己无力解脱；但是看到旁人能解脱，好比听说战胜过自己的敌人已被旁人打杀一样，也是一件快事。不仅如此，在看悲剧的一顷刻中，我们的心魂全让庄严的意象钩摄住，如火如荼的“生存欲”因之暂时失其作用。这种剧战后片时的稍息，也是喜感的来源。

在许多人看，人世全是孽海，艺术全是苦闷者的呼号，叔本华的厌世主义比较黑格尔的泛理主义似稍近于真理。麦克白临死时叫道：

熄灭罢，熄灭罢，短促的烛火！

巴米尔临死时叱穆罕默德说：

你应该胜利，世界原来是为强暴者而创造的！

我们听到这种垂死的呼声或是看到维尼(De Vigny)的狼闭着眼睛倒下地任猎户宰割时，都不能不承认叔本华的话言之有理。但是如果我们再走远一步，便知道概括立论是很危险的，叔本华也不是例外。希腊三大悲剧家的作品中并未曾表示“退让”的态度，叔本华自己也承认过。近代悲剧虽较悲观而却不能谓为

厌世。姑且拿莎士比亚的作品来说，麦克白死时没有怨天么？奥瑟罗自杀时没有尤人么？怨天尤人都是表示不甘心。他们虽然抛开生命而却没有抛开“生命欲”，决不是叔本华所谓“退让”。

尼采(Nietzsche)著《悲剧的起源》，用意就在纠正叔本华的错误。黑格尔从道德观点去看世界，以为世界处处呈现理性。叔本华把这种泛理主义推翻而代以盲目的“生存欲”，看出人生处处是苦，于是“世界何须存在”遂成为问题。尼采说，生命只是罪孽苦恼，实在象叔本华所说的；你如果从道德观点着眼，你决寻不出理由来辩护世界何以应存在。世界的存在只能从艺术观点去解释。这花花世界虽然充满着灾祸罪孽，但是如果你从窄狭的现实圈套里跳出来看看，它却是多么光怪陆离的一幅图画！创世主丢开丹青粉墨之后，自己谛视这幅伟大的创作，心里多么快慰！你如果觉得这世界不是好居住的，你就把它看成好玩赏的也很好，何必太拘泥呢？

希腊人知道这个秘诀。他们不但能把世界看作一个意象去赏玩，自己还去创造意象，与造物争巧；所以他们虽然也知道人生苦恼，而却没有流于悲观。他们的救世主是阿波罗(日神)。在他的恬静幽美、光彩四射的额纹中，希腊人看出形形色色的奇梦，于是依影图形，创成他们的伟大的造形艺术和荷马史诗。

阿波罗之外，希腊人又崇拜狄俄倪索斯(酒神)。所以他们不仅能酣梦，而又能沉醉。当薰风四煽的艳阳天，羊在草场中跳跃，鸟在绿条上和歌，他们受着狄俄倪索斯的启示，不由自主地跳入波涛澎湃的生命之流中，遗忘小我，杂入行乐人群中高歌狂舞，跳舞和音乐即起源于此。

在尼采看，阿波罗的艺术(史诗、雕刻、图画等)和狄俄倪索斯的艺术(跳舞和音乐)相结合，然后才有悲剧的产生。悲剧一方

面是动的，象音乐一样，是苦闷从心坎迸出的呼号；一方面是静的，象雕刻、图画一样，是一个热烈灿烂的意象。悲剧的雏形是狄俄倪索斯神坛前祭奠者的合唱(chorus)。音乐所象征的苦闷借阿波罗的意匠经营，成为具体的形象，结果乃有悲剧。悲角中的主角如俄狄浦斯、普罗米修斯等等都是狄俄倪索斯神的变形。

知道悲剧的起源如此，观者所得的喜感便不难解释了。他在庄严灿烂的意象之中，窥见惊心动魄的美，霎时间脱开现实的压迫，忘却人生一切苦恼，自然是眉开眼笑，喜不可言了。悲剧的主角只是生命的狂澜中一点一滴，他牺牲了性命也不过一点一滴的水归原到无涯的大海。在个体生命的无常中显出永恒生命的不朽，这是悲剧的最大的使命，也就是悲剧使人快意的原因之一。叔本华以为悲剧的结局是“退让”，只是看见一点一滴的堕落，而没有望见大海的金波荡漾。

尼采著书，有如醉汉呓语，心头无量奇思幻想，不分伦次地乱迸出来，我们只觉得他的话有些可疑，可是他的破绽究竟在哪里呢？他根本就没有给一条可捉摸的线索让你抓住。我们只能以幻想来遇他的幻想，若拿名学来分析，却有些困难。听哲学家讨论特殊问题，最容易走入迷路。他们关于悲剧的结论大半是从他们的全部哲学演绎出来的，不是从研究作品归纳出来的，所以象游丝悬在虚空里。他们的话固然不是全盘错误，他们的慧眼固然有时窥透常人所能窥透的地方，但是他们的弊病在偏：以一点心得当作全部真理。幸好这个世界里哲学家占极少数，不懂得黑格尔、叔本华和尼采的愚夫愚妇们也还能欣赏莎士比亚或是易卜生。我们姑且把“永恒公理”、“生命欲”和“狄俄倪索斯”等等音调怪僻的字还给哲学家们去咀嚼罢。

四

转身向近代心理学，看它能给我们一线微光么？弗洛伊德的门徒无孔不入，悲剧这块田地自然也没有被放弃。法格的“凶恶的猴子”到他们的手里更丑恶不堪了。他们说，文明只在表皮，里皮还是野蛮。人心深处全充满着原始欲望，尤其强烈的是性欲。在文明社会里面，原始欲望与道德法律不相容，于是被压抑到潜意识里去，形成所谓“情意综”（complexes）。这种“情意综”受意识作用的检察，想发泄而不得发泄，往往酿成迷狂症及其他神经病。要医治神经病，须设法使郁积在潜意识里的“情意综”得正当发泄，就是用弗洛伊德所谓“发散治疗”（cathartic cure）。有时被压抑的欲望也不一定酿成神经病，它们可以化装偷入意识阈而求满足。梦、幻想、神话之类都是原始欲望的化装。悲剧也是如此。弗洛伊德最欢喜谈“俄狄浦斯情意综”（Oedipus complex）。这个名词就出于索福克勒斯的一部悲剧。他以为弑父娶母是一个极强烈的原始欲望，它在《俄狄浦斯》这部悲剧中赤裸裸地流露出来而得满足了。我们每个人都有“俄狄浦斯情意综”，看这部悲剧时无心地把自己摆在主角的地位，被压抑的欲望于是得间接的满足，所以发生喜感。

这种风靡一世的学说能使我们满意么？要接受弗洛伊德的结论，须先接受他的“潜意识”这个大前提。这个前提在心理学本身的领域中还没有站得稳，我们最好不要过于趋时，把它应用来解释文艺。

弗洛伊德的“发散治疗”这个名词使我们联想到亚理斯多德在《诗学》中所说的catharsis。这个词是二千年来学者聚讼的焦

点，与悲剧喜感的问题关系尤其密切，因为它和近代心理学有渊源，所以我们不顾历史的次第，把它延迟到现在才讨论。

《诗学》第六章悲剧定义中有一句话，说悲剧“借引起哀怜和恐怖的情节，完成这些情绪的catharsis”。以前学者大半都把catharsis这个字释作“净化”，以为悲剧可以净化哀怜和恐怖两种情绪中不洁的成分，所以有道德上的效用。十九世纪德国学者贝内斯(Bernays)才考定catharsis是医学上的一个术语，意为“发散”，这个解释现在已得一般学者的公认。“发散”是一种治疗法。例如体肤有脓汁淤积成肿毒时，可以用药“发散”去。希腊人常患一种宗教狂，情感过度兴奋，以致心神不宁。他们医治这种病的方法是使病人听一种狂热的音乐。音乐把作祟的情绪“发散”了，病自然痊愈。因此亚理斯多德在《政治学》中提到音乐的catharsis。音乐能“发散”宗教狂，就因为它能发泄淤积的强烈的情绪。《诗学》中所用的catharsis意义当然也和《政治学》中所用的相同。人生来就有哀怜和恐怖两种情绪，如果不发泄，也可以淤积起来，酿成苦闷。悲剧给这两种情感以发泄的机会，所以能引起喜感。

观此可知亚理斯多德的学说近于弗洛伊德的学说，不过比弗洛伊德说较为精当。他单提“哀怜”(pity)、“恐怖”(terror)两种情绪，或只是随意举例说明，不一定说悲剧所能“发散”的情绪只限于这两种。他在《伦理学》中说过：“活动不被阻挠者(unimpeded activity)就是快乐。”这个定义也可以拿来和悲剧的效用相印证。活动是生命的特征，情感是活动的一种。人须生存，便须活动，便须发泄情感。“发泄”是自然界一个普遍的需要，是生命的别名。喜必露于笑，悲必露于哭。这种普遍的需要不满足，痛苦就跟着来。普通语言中“忧郁”、“苦闷”连着

说，“舒畅”则和“快乐”同义，可见得“忧”由于“郁”，“苦”由于“闷”，“舒畅”而后“快乐”，是一般人所公认的。叔本华以为生命充满着苦恼，尼采以为悲剧发源于音乐，是苦闷从心坎迸出的呼号，这话都很真确，只是他们的结论未免怪诞。他们不曾觉到隐忧沉痛之际，放声一哭，心头就轻松愉快么？苦闷的呼号接着就是发泄后所应有的快慰。悲剧能生喜感，就是因为它能使人在想象的情境中发泄情感。这就是亚理斯多德所谓悲剧的catharsis。

照这样说，实际的悲剧和艺术的悲剧不是没有分别么？弗洛伊德派学者除了用“化装”一个观念之外，似乎把实际上的情绪与艺术上的情绪看作一回事。亚理斯多德却把这个分别看得很清楚，所以他的悲剧定义中又有“饰以词藻”的话。用近代语来说，悲剧单引起“哀怜”、“恐怖”等情绪还不够，还要“出以艺术的手腕”。所以悲剧的喜感不单起于情绪的发泄，尤其重要的是起于艺术的欣赏。

五

悲剧是一种艺术作品，观悲剧是一种美感经验。我们在首二章中已详细说过，美感经验起于形象的直觉，在观赏的一刹那中，我们忘却实际的利害，专站在客观地位，把世界和人生当作一幅热烈灿烂的图画去看。同是灾祸，在实际人生中只能引起我们的哀怜和恐怖，我们不能把这种哀怜和恐怖化为喜感；在悲剧中它也引起哀怜和恐怖，但是艺术的欣赏把哀怜和恐怖所带的痛感的成分消净，所余的只是美感。穷到究竟，“悲剧何以发生喜感”的问题就是“艺术的欣赏何以能消净哀怜和恐怖所带的痛

感”的问题。

这个问题的答案以第二章所说的“心理的距离说”为最圆满。在实际人生中遇见灾祸，如行船遇海雾，心里只惊怖临头的危险；在悲剧中遇见灾祸，如站在客观的地位看海雾，只叹赏它的景致美妙。换句话说，在悲剧中我们在目前情境和实际人生之中留出一种适当的“距离”来。这种“距离”不可太远，太远则不能取实际经验来印证，无从了解；也不可太近，太近则太关切身利害，结果不免使实用的动机压倒美感。在成功的悲剧中“距离”不太远，因为它所表现的是合于情理的事实；也不太近，因为悲剧的语言是经过艺术陶铸出来的，它的人物和情节是想象的，不寻常的，于近情理之中却含有若干不近情理的成分，不至使观者误认戏剧为实际人生。凡是真正的悲剧都绝对不是写实的；凡是善于观剧的人也决不让寻常实用的情绪来混乱美感。这个道理最好拿布洛所举的《奥瑟罗》的例子来说明。莎士比亚这部名著描写一个名将因信谗言疑心妻子不忠实。如果本来也疑心妻子的人去看这部戏，他应该比较一般人能了解奥瑟罗的妒忌心理；但是因为悲剧情节太和自己的经验相象了，他未免回味自己的苦痛，而不能把心放在戏上。因此，他虽然因观剧而发生热烈的情感，而却不是愉快的美感。这就是因为他把“距离”摆得太近的缘故。如果信弗洛伊德派学者的话，看悲剧也是带假面具去满足被压抑的欲望，那就是没有“距离”，所生的情感便不是美感了。亚理斯多德的“发散说”如果没有“饰以词藻”一句话去纠正，也就要犯同样的毛病了(详见第二章)。

总而言之，情感在悲剧中“发散”和在实际生活中发泄是不同的。悲剧所表现的世界在观赏者的心中是一个孤立的世界，和实际利害相绝缘。观赏者在聚精会神观赏剧中情节时，不知不觉

地随流旋转；他在过一种极浓厚的生活，他在尽量活动，尽量发散情绪；但是这种生活，这种活动，这种情绪都和他日常所经验的完全是两回事。它们带着活动和发散所常伴着的愉快，而却不带实际生活的忧虑和苦恼。这是悲剧的喜感的特质。

观此可知“悲剧何以发生喜感”和“自然丑何以能化为艺术美”（参看第十章）是一个道理。悲惨的情境和自然丑都只是生糙的材料，须经艺术加以陶铸，给以新生命，然后才能引起真正的美感。因此，悲剧的喜感和一切美感一样，都是起于形象的直觉（参看第一章）。从前讨论这个问题的学者如杜博斯注重“这是虚幻”的意识，休谟注重“雄辩”的影响，叔本华注重“生存欲”的消失，尼采注重阿波罗的意象和狄俄倪索斯的热情相结合，本来都已隐约窥见悲剧喜感问题的正当答案。他们都没有把它握住，或是因为分析不彻底（如杜博斯和休谟），或是因为误于哲学成见（象叔本华和尼采）。（参看作者用英文写的《悲剧心理学》〔K.T.Chu: The Psychology of Tragedy, 1932, Strassburg.〕）

第十七章 笑与喜剧

一

柏拉图在《会饮篇》里说过苏格拉底的一件轶事。有一晚，苏格拉底和雅典少年讨论恋爱问题，痛饮通宵。到天明时坐客都昏昏欲睡，只有苏格拉底一个人还是清醒的，仍然向座客滔滔清辩。一位新加入的饮客也喝醉了，他仿佛听见苏格拉底“逼得其余两个人承认喜剧和悲剧在精神上是相同的，长于悲剧者也一定能做喜剧。他们不得不承认，因为他们都喝醉了，没有十分听懂他的理由。”这是一件可惜的事。假如他们少喝几杯，把苏格拉底所说的悲剧和喜剧相同的理由记下来传给我们，也许我们在讨论悲剧之后，可以少费些精神来讨论喜剧。

悲剧和喜剧的心理有一点相同，是我们立刻就可以看出来的。它们都是一样难捉摸，一样可以容纳许多互相矛盾的意见。从柏拉图以来二千余年中学者对于“悲剧的喜感”这个问题固然仍是莫衷一是，对于喜剧的官司也还没有打得了结。

问题本来似乎很简单的。喜剧何以能引起快感呢？我们听到某一种话，看到某一种人物，或是处在某一种情境，何以发笑呢？何以觉得畅快呢？这种快感是否尽是美感呢？我们先把重要

的学说介绍出来，加以讨论，然后再参较事实，寻出一个试用的结论来。

我们在上章已经谈过，有一派学者以为悲剧的喜感是幸灾乐祸的表示，最早而且最流行的喜剧学说也是着重幸灾乐祸的心理。柏拉图在《斐利布斯篇》对话里说：

“悲剧的观众常在泪中带笑，你记得么？”

“我自然记得。”

“就是看喜剧时心里也是悲喜交集，你觉得不？”

他分析这种情感，以为它起于妒忌，于是接着说：

“我们刚才说过：不美而自以为美，不智而自以为智，不富而自以为富，都是虚伪的观念。这三种虚伪观念弱则可笑，强则可惜。假如我们的朋友存着这些虚伪观念而对于他人却无损害，他们不只是可笑么？”

“自然可笑。”

“他们的这种蒙昧算不算是一种灾祸呢？”

“是的。”

“我们笑他们时，是畅快还是苦痛呢？”

“显然觉得畅快。”

“见到朋友的灾祸而觉得畅快，这不是由于妒忌么？”

“是的。”

“照这样看，我们笑朋友的愚蠢时，快感是和妒忌相联的。我们已承认妒忌在心理上是一种痛感，然则拿朋友的愚蠢作笑柄时，我们一方面有妒忌所伴的痛感，一方面又有笑

所伴的快感了。”

柏拉图这一段话是喜剧心理学的发轫点，它一方面拿妒忌作笑的动机，为后来霍布斯的“鄙夷说”所自出；一方面又指出悲剧和喜剧的关联，说明喜剧同时具有快感和痛感，这个主张在近代也有附和者。

二

亚理斯多德的《诗学》中论喜剧的一部分已经散失。就所存的残编断简看，他的主张也很近于“鄙夷说”。他说：“喜剧所模仿的性格较我们自己稍低下，但所谓低下，并非全指凶恶。可笑性只是一种丑。”照这样说，笑的对象和憎的对象有分别。凶恶可以令人憎，无伤大节的拙劣才可令人笑。我们对于所笑的人物常不觉其可憎，许多著名的喜剧角色有时甚至是很可爱的。亚理斯多德以喜剧为艺术取丑为材料的实例，也是很可注意的一点。

“鄙夷说”的重要的提倡者要推英国哲学家霍布斯。他在《人类本性》(Human Nature)里说：

有一种情感还没有名称，它的表征就是我们所称为“笑”的面容变化。它通常是快感，至于它是怎样的快感，以及笑时心中所想的是什么，何以觉得高兴，向来还没有人说过。如果说它起于“巧慧”或“诙谐”，这未免与事实不符，人们遇到不尴尬的失仪的事，虽然其中没有什么“巧慧”或“诙谐”，仍然是发笑。大家看惯的事物，就变成平淡无奇，

也不足令人发笑。凡是令人发笑的必定是新奇的，不期然而然的。人有时笑自己的行动，虽然它并不十分奇特。人也有时笑自己所发的“诙谐”，尤其是受人称赞的人。就这些实例说，笑的情感显然是由于发笑者突然想起自己的能干。人有时笑旁人的弱点，因为相形之下，自己的能干愈易显出。人听到“诙谐”也发笑，这中间的“巧慧”就在使自己的心里见出旁人的荒谬。这里笑的情感也是由于突然想起自己的优胜。若不然，借旁人的弱点或荒谬来抬高自己的身价，究竟是怎么一回事呢？如果我们自己或是休戚相关的朋友成为笑柄，我们决不发笑。所以我可以断定说：笑的情感只是在见到旁人的弱点或是自己过去的弱点时，突然念到自己某优点所引起的“突然的荣耀”感觉(sudden glory)。人们偶然想起自己过去的蠢事也常发笑，只要他们现在不觉得羞耻。人们都不欢喜受人嘲笑，因为受嘲笑就是受轻视。

霍布斯的“突然荣耀”说在近代颇多附和者。英国的倍恩(A. Bain)和萨利(Sully)、德国的谷鲁斯(K. Groos)、法国的拉穆来(Lamennais)和美国的莎笛斯(Boris Sidis)诸人都接受他的要旨而略加更改。笑有时的确是表示鄙夷的。在奸险的人，笑往往是恶意的遮面具，所以有“笑面虎”和“笑里藏刀”之说。不过“突然荣耀”说并不可以解释一切事实。儿童的笑是天真的流露，同情的笑是亲善的表示，在风和日暖时对着花香鸟语的微笑是生存欢乐的表现，都决不能说是由于感到“突然的荣耀”。

“鄙笑”(scorn)只是笑的一种，霍布斯的错误在把一切笑都当作鄙笑。

三

柏格森(H. Bergson)的笑的学说在近代也很重要，很可以拿来和霍布斯说相较。霍布斯以为笑起于两种发现，一是发现旁人的欠缺，一是发现自己的优胜。柏格森也注重发现旁人的欠缺一点，但是他拿纠正这种欠缺的念头来代替自豪的心思，所以笑虽起于发现旁人的欠缺而却不必含有恶意。依他看，笑 三 大有特点。第一，笑的对象限于人事。只有人才可笑，自然景物有美有丑，有可爱，有可恶，却没有可笑者。见动物或用器而发笑者大半因为它们而联想到人的拙劣。第二，笑是不关痛痒的，和强烈的情绪绝不相容。在见人言动拙劣而起哀怜或憎恶时，我们决不会发笑。既然笑，心中便没有深厚的情感。笑的趣味完全是理智的。第三，笑须有回声，须有附和者。单独一个人很不容易发笑，笑要有同情的社会来推波助浪。这种社会是有限制的。某种社会中的人对于某种笑话才会发笑。同是一个笑话换一个社会就不易引人发笑，所以喜剧最难翻译。

柏格森从这三个特点去寻笑和喜剧的来源，以为它在“生气的机械化”，在“把有生气的和机械的嵌合在一块”。比如说，一个行路人猛然跌倒，是一件可笑的事。假如他出于本意地坐在地上休息，就没有什么可笑。这就因为他遇到障碍物而不能随机应变，仍然很机械地用原来的步法走。他跌倒是表示他“心不在焉”，表示他笨拙，表示他象一件无生气的机械。凡是惹人发笑的人物和情境都可作如是观。比如丑角模仿旁人的动作姿势，越逼真越惹人发笑，是什么缘故呢？有生气的东西是瞬息万变的，没有两个人的面孔完全相同，一个人的动作姿势也不会前后完全

一样。一个人可以把旁人的动作姿势模仿出来，那就显出那种动作姿势象机械的活动，缺乏生气应有的灵变了。凡是机械的动作都缺少弹性，都是把某一种活动复演到无穷止，环境尽管千变万化，而它的应付的方法却依然如故。无论是个人的行动或是社会的风俗制度，一到了变成呆板不合时宜的时候都可以成为笑柄。从前有一只船刚抵法国海岸就沉没了，法国官吏去救乘客的命，慌忙间第一句话就是：“你们有什么东西要报关么？”一位退伍的老兵改充堂倌，旁人戏向他喊“立正”时，他就慌忙把两手垂下，让所捧的杯盘落地打碎。这两个例子都是以有生命之物而呈现无生气的机械动作，所以惹人发笑。许多引人发笑的情境虽然在表面看来不能纳入这个公式里，但是仔细分析起来，都可以看成生气的机械化。喜剧家的本事就在拿这种情境和人物来引人发笑。莫里哀所描写的医生、律师、守财奴以及扮绅士气的暴发户种种喜剧角色，都是带有几分木偶气的人。

生气的机械化何以可笑呢？要明白这个问题，我们就要谈到笑的功用了。生命就是变化。要使生命美满，我们的心灵一要紧张，二要有弹性，才能随机应变。假如缺乏这两种生命的要素，纵使幸而可免生存竞争的淘汰，对于日常生活的粗浅的需要能够应付得大致不差，也终不免露笨拙丑陋的言动。这种笨拙丑陋的言动就是喜剧。它虽不是生命的危机，却是生命的美中不足。社会想生命尽美尽善，想每个分子都紧张而有弹性，不至于机械化，所以遇到笨拙丑陋的言动就以笑报之。笑是一种警告，也是一种惩罚。发笑者对于笑者仿佛是做一个姿势，使他觉悟自己的笨拙丑陋，立刻加以改正。笑既有这样的一个实用目的，所以柏格森以为笑的情感不纯是美感，喜剧也不能归到纯粹的艺术里面。但笑虽不纯是美感，它既是社会要求生命尽美尽善的表示，

也就含有若干美感在内：

笑既是追求普遍完美这个实用目的（无意识的，有时并且是不道德的），所以不是生于纯粹的美感。但是它却也有几分美感，因为社会和个人在能超脱生存的急需时，把自己当作艺术品看，然后才有喜剧。总而言之，损害个人或社会生命的动作和习性，有自然结果去惩罚它。如果我们画一个圆圈把这些动作和习性包括起来，则在这个骚动和冲突的领域之外还另有一个中立圈，其中人与人相见，在身体心灵性格各方面仍不免流露丑拙。这虽无伤大体，但是社会为使每个人都具有最高限度的弹性和处群的能力起见，却也不能容留它。这种丑拙就是喜剧，笑就是对它们的惩罚。

柏格森的学说自然含有片面的真理。拘守陈规的小吏，卖弄文字的书蠹，以及戏台上傀儡似的丑角，都可以拿来说明“生命的机械化”这条原理。不过柏格森的错误和其他哲学家的错误一样，在想把繁复的事例勉强纳到一个简单的公式里去。他要拿笑来证明他的“生命就是变化”这个哲学前提。合这前提的他极力铺张，不合这前提的他一概抹煞。象霍布斯一样，他也没有顾到婴儿的笑。他没有顾到人象傀儡象机械固然是笑柄，象牛象驴时虽不能说是生气的机械化，也还是可令人发笑。他没有顾到人象机械固然可笑，机械象人也可以令人展颐，近代影戏中就常用这种玩艺。柏格森的学说还有一个最大的缺点，就是只解释笑的起源和功用，而没有解释笑时何以发生快感。他把笑完全看作理智的产品，对于它的情感一方面则完全忽略了。

四

柏格森把笑完全看作理智的产品，就这一点说，他的学说和德国哲学界所流行的“乖讹说”(incongruity)或“失望说”(nullified expectation)颇相类似。依这个学说，可笑的事物大半是不伦不类的配合；我们根据寻常事理所起的期望如此，而结果却不如此，笑便是期望消失的表现。一个人听见衣橱里有声响，以为是老鼠，把它打开来看，才知道藏在里面的是他的婶母，他于是不由自主地发笑。这就是“失望说”的最好实例。婶母在衣橱里是一种不伦不类的“乖讹”，他原来没有“期望”她在那里，她在那里是出乎意料之外，所以令他发笑。

这个学说的来源极早，亚理斯多德在《修辞学》里便已提及，近代附和者极多，不过最重要者是康德。他在《审美判断的批判》里说：“一种紧张的期望突然归于消失，于是发生笑的情感。”不过期望的消失本身并不能直接引起快感，快感是体力恢复平衡的结果。他曾经举过这样的一个实例：“假如有人谈这么一个故事：一个印度人在苏拉镇上的英国人家看见一瓶啤酒打开时蒸发成泡沫流出，不禁连声惊讶。英国人问：‘有什么奇怪的事？’印度人答道：‘它流出来我倒不觉奇怪，我所惊讶的是原先你怎样把它装进瓶里去？’我们听到这个故事就发笑，并且觉得很大的快感。这并不是因为我们想到自己比这位无知的印度人聪明，也并不是因为理智能够发现其他愉快的理由。它是由于我们的期望涨到极点时突然消失于无形了。”

康德没有详细说明他的道理，后来叔本华才把它加以引申。依他说，笑起于期望的消失，而期望的消失则起于“感觉”和感

觉所依附的“概念”有乖讹。他举过这样一个实例：巴黎某戏院的观众，有一晚要求奏《马赛曲》，经理不允许，大家就扰闹起来。一位警察站上台去维持秩序，说照例凡是没有登在戏的节目里面的东西都不能演奏。听众之中有一个喊着问：“警察先生，你自己呢？你登在戏的节目里面么？”全场听到这句话都哄然大笑。叔本华以为一切笑话都可以作如是观。“登在节目里的才能演奏”是一个“概念”(conception)，即通常所谓大前提。“警察的解释不在节目里”是一种感觉(perception)，即通常所谓小前提。我们原来没有期望把这个感觉纳在上述的概念中去想，把它们混在一起是出于意料之外，所以引起我们发笑。依叔本华看，一切笑话都可以化成第一格的三段论法，其中大前提是不周延的，小前提是出于意料之外，仅含貌似真理的。

近代心理学家中赞成“乖讹说”者颇多，并且替它寻出实验的证据。我们都知道，呵痒最易使人发笑，尤其是被呵者为儿童。但是呵者一定是旁人。自己呵自己决不会发笑，如果呵者预先警告被呵者，说要呵他的某部体肤，然后再去呵它，他也不会发笑。但是说要呵他，作起势来忽然又停手不呵，他也会发笑。法国心理学家杜蒙(Léon Dumont)根据这种事实证明笑是起于失望和惊讶。美国心理学家马丁女士(L.J.Martin)曾经采用若干可笑的事物试验过六十人，同时把许多关于笑的学说解释给他们听，叫他们内省自己发笑时的经验，看哪一家学说最能解释笑的事实。大多数受验者都以为叔本华说为最圆满。笑既起于惊讶，则某种笑话既被人听惯变成熟烂陈腐之后，照理即不能再引人发笑。美国心理学家浩林司瓦兹(H.L.Hoelingsworth)在这方面曾经做过一番研究，据他的结论，可笑的事物都必有令人惊讶的成分。

这个许多哲学家和科学家所公认的学说可以完全解释笑和喜剧么？笑固有时起于意料之外的“乖讹”，但是出于意料之外的“乖讹”不尽能引人发笑。倍恩说过，残废人负重载，苍蝇陷油漆，五月飞雪，父不慈，子不孝，以及一切欺诈骗戾的行为都可以说是出于意料之外的“乖讹”，何以我们不觉得它们可笑呢？这是“乖讹说”的第一难点。有时在意料之中的事情也可以引人发笑。萨利说过，假如我们预先做好一个圈套，引傻子“上当”来开玩笑，他怎样“入彀”，怎样“落阱”，都是我们预料所及的，我们却仍发笑。《红楼梦》中《王熙凤毒设相思局》一段故事就是一个好例。这是“乖讹说”的第二难点。但是它的最大难点还不在此。笑是突如其来、不假思索的。每个人不都是哲学家，我们就难说每个人在发笑时都存有康德所说的“预期”，或是叔本华所说的把“感觉”纳入“概念”里去思索。康德和叔本华的笑的心理学浑身都是理智主义，我们现在知道了，理智在心理上的威权并没有他们所想的那样浩大。所以我们对于这种完全根据理智的“乖讹说”，至多也只能承认它含有一部分真理，不能全盘接受它。

五

英国心理学家斯宾塞也是相信“乖讹说”者，但是不从理智的观点出发。从来学者都没有注意到笑的生理变化和心理变化的关系，斯宾塞才是研究这种关系的第一个人。我们讨论“艺术与游戏”时曾经提及他的精力过剩说。他的笑的学说还是根据精力过剩的原则。精力过剩时须求发泄于筋肉动作，而发泄的途径往往向抵抗力最小的一方面。我们的筋肉哪一部分抵抗力最小，最

容易感受情感的变化呢？第一是语言器官。口部筋肉最细小，所以最便运动，情感微有变化，口部筋肉立刻就把它表现出来。其次是呼吸器官。情感兴奋时需要养化血液较多，所以呼吸比较急促。这两处筋肉都是所谓“抵抗力最小”的地方，所以过剩精力先从这两处发泄。发泄时于是有笑的容貌和声音。

但是我们何以恰在发笑时有过剩精力呢？斯宾塞以为这是由于“下降的乖讹”(descending incongruity)。什么叫做“下降的乖讹”呢？我们最好举一个实例来说明。比如在玩马戏时，一位跳绳人一步跳过四匹马背，后面一位丑角也郑重其事地作势跟他跳，但猛然出于意料地停止，在马身上扫去一点灰。这种微细的动作和原来的浩大准备姿势太不伦不类，是一种“虎头蛇尾”的“下降的乖讹”。他原来作势跳马时，我们正聚精会神地期待一个重大事件，正准备大量的精力来看他显惊人的本领，结果他只在马身上扫去一点灰，我们原来所准备的精力便无所用而成过剩。这过剩的精力向抵抗力最小的颜面和呼吸器官发泄为筋肉动作，于是才有笑。有时事变超过期待，所准备的精力不敷应用。这是“上升的乖讹”，结果不是笑而是惊奇(wonder)。

斯宾塞的“下降的乖讹”说在近代影响颇大。立普斯和弗洛伊德两人的学说都是从它发挥出来的。现在先讲立普斯说。

斯宾塞从生理学观点立论，他所要解释的是笑何以发生；立普斯从心理学观点立论，他所要解释的是笑所伴着的情感。他的要旨在把康德的期望消失说和斯宾塞的精力过剩说合并起来。在他看，可笑的情境都生于“大”、“小”的悬殊。注意力正集中于“大”时，猛然跳出“小”来，它于是移注于“小”。这时的情感就是喜剧的情感，它却不纯是快感。专就质言，期“大”而得“小”的失望原来带有几分痛感。但是就量说，准备的心力多

而花费的心力少，心中却有一种“绰有余裕”的快感。喜剧的情境都是“大”和“小”的对比，“大”者一定在先，“小”者一定在后，“小”独立不见其可笑，和“大”相形才见绌。喜剧的情境不可无“大”，但是可笑者不在“大”而在“小”。比如大人戴小儿帽，和小儿戴大人帽，同为可笑，而可笑的理由却不同。在看大人戴小儿帽时，我们先注意到人，预期这样大人所戴的帽子一定和他的身材相称，他的头上偏有一顶不伦不类的小儿的帽子在那里耸起。人的“大”把帽的“小”映得格外分明，所以可笑者是帽不是人。在看小儿戴大人帽时，我们先注意到帽，预期这样一顶大帽下面一定有一个身材相配的人，但是他偏在小孩的头上。帽的“大”把人的“小”映得格外分明，所以可笑者是人不是帽。

我们对于这个“言之成理”的学说应该如何看待呢？这要分两层说。第一层，专就笑的生理学来说，暂时还没有圆满的解釋，斯宾塞说是比较近于情理的。不过批评“游戏起于精力过剩”说的理由，也可以应用来批评“笑起于精力过剩”说。如果笑由于精力发泄，精力既已发泄之后即不能有笑，而好笑者遇到可笑的事往往愈笑愈起劲，这显然难用精力过剩说来解释。第二层，专就笑的心理学而言，“下降的乖讹说”除了一般“乖讹说”所有难点之外还另有它的特殊的难点。可笑的“乖讹”不尽是下降的。伊斯特曼(Eastman)说过，上面作跳马势的丑角猛然停住替马扫去一点灰固然可笑，但是在扫灰之后他如果出于意料地又跳过马背，也还是可笑，这一次的乖讹却不是下降的。萨利在他的《论笑》里攻击立普斯说的理由也颇充足。在发笑时我们所注意到的是整个的情境，并没有功夫去分析它的部分的大小先后。笑是突如其来的，我们并不曾拿“大”的观念来比较“小”

的观念。比如立普斯所引的实例，大人戴小儿帽和小儿戴大人帽，可笑者本都只是一个整个的乖讹的情境，立普斯强立分别，以为前例可笑者是帽而后例可笑者是人，实在不明白知觉的特质。萨利说这番话时，完形派心理学还没有出世，现在完形派心理学已明白告诉我们，知觉是先统观整体而后以整体定部分的，立普斯说更难成立了。

六

康德的期望消失说和斯宾塞的精力过剩说，就心境由紧张而弛缓一个意义说，和“自由说”(liberty theory)有关联。法国的彭约恩(Penjon)、英国的倍恩、美国的杜威和克来恩(Kline)，都是主张“自由说”的代表。倍恩说：“笑是严肃的反动。我们常觉得现实界事物的尊严堂皇的样子是一种紧张的约束；如果突然间脱去这种约束，立刻就觉得喜溢眉宇，好比小学生在放学时的情形一样。”最难堪的约束就是心里本不想如此而面上却要扮得如此。如果心里觉得怎样，面上就表现怎样，那就是没有约束了。比如在做礼拜时，大家都很严肃虔敬地祈祷，猛然有一个人睡着打呼鼾，如果你真虔敬，自然厌恶他亵渎神圣，否则你会觉得他的呼鼾仿佛象沉闷天气中的偶然起来的凉风，给你一种轻松的感觉，使你从心里笑出来。礼节愈严重时，愈使人觉得些小的失仪为可笑。戎装盛服的军警，拘谨矜持的文吏，假扮面孔的伪善者，以及一切名存实去的礼俗制度和信仰都是极好的笑柄。这都由于我们以不是自然流露的严肃为苦事，一遇到机会就要把它摆脱。

推广一点说，现实世界和实际生活都是人生一种约束。笑也

有时起于解脱这较广义的约束。现实世界是有条理法则的，所以乖舛错误常能引起我们发笑。现实世界好比一池静水，可笑的事好比偶然吹起的微波，笑就是对于这种微波的欣赏。文化和自然常处在对敌的地位。文化愈进步，生活愈繁复，约束也愈紧张，自然也就愈不容易呈现。现代人个个都不免带有几分假面孔，把自然倾向压下去，来受礼俗制度以及种种实际需要的支配。维持这种紧张状况须费大量心力，所以是一件苦事。在嬉笑戏谑时，我们暂时把面具揭开，来享受一霎时的自由人的欢乐，所以彭约恩说：“笑是自由的爆发，是自然摆脱文化的庆贺。”

这个“自由说”和弗洛伊德派的学说颇相近，后当详论。笑有时是起于自由的恢复，兵士在剧战和久围之后最喜笑谑，就是一个明证。但是“自由说”也有时不能适用。严肃者处处严肃，并不因其常紧张而在笑中寻解脱；好笑者处处好笑，也不因其少紧张而无须发笑。我们终日劳作，晚间坐下休息，也是由紧张而弛缓。这时候如果有亲朋助兴，笑谑固然容易起来，如果单独一个人，就决不会发一阵狂笑来庆贺自由的恢复了。象柏格森所说的，笑不能离去社会的成分，由紧张而弛懈的变动虽是笑的助力，却不必要是它的主因。

七

“精力过剩说”和“自由说”都隐含笑为游戏的意思。笑是不是一种游戏呢？英国萨利、法国杜嘉(Dugas)和美国莎笛斯都是主张笑为游戏说者。萨利说：“我们在发笑时和游戏时的心绪是根本相同的。”他分析许多可笑的情境，以为它们都有游戏的成分在内。“姑先就对于新奇怪诞的事发笑来说，这不全是由

于游戏的冲动么？我们笑新奇怪诞，就由于暂时故意不把事情认真，不顾到事物的实际上的、理论上的乃至美感方面的性质和意象，专拿它们当玩具玩，以图赏心娱目。再譬如一位新来客破坏了一条规则，我们向他发笑，这也就是宣布这种错误并无妨碍，规则的破坏也可以当作一个笑柄来取乐。”莎笛斯说：“可笑的事物都是属于玩具之类。小孩子们在拿玩具游戏时要跳着笑，这是常见的。成人也欢喜拿玩具来取笑作乐。不过他们的玩具是经过化装的，比较更为复杂罢了。……玩具的性质随国别、年龄、环境而变迁，不过变来变去，都脱不去玩具的本色。我们借游戏取笑。游戏本能就是笑的原动力。”

同是从一个观点出发而所达到的结论往往相反，这是学问上一件很有趣的现象。譬如谷鲁斯和伊斯特曼也都是持“游戏说”者，但是一个把笑看作恶意的，一个把笑看作善意的。在谷鲁斯看，笑是争斗本能见于游戏，后来又加上乖讹的观念来助长势力。所以他的学说是“鄙夷说”、“乖讹说”和“游戏说”所混合成的。伊斯特曼则取麦独孤的本能定义做标准来分析诙谐(humour)，以为诙谐就是一种本能，我们有诙谐本能，所以能拿游戏态度来看事物。连失意的事也可以变成快感的来源，只要我们能拿“一笑置之”的态度来看它。他说过这样一段很有意味的话：

穆罕默德自夸能用虔信祈祷使山移到面前来。一大群徒弟围着来看他显这种本领，他尽管祈祷，山仍是巍然不动，他于是说：“好，山不来就穆罕默德，穆罕默德就去就山罢。”我们也是同样的竭精殚思来求世事恰如人意，到世事尽不如人意时，我们说：“好，我就在失意事中学乐趣罢！”

这就是诙谐。诙谐就象穆罕默德走去就山。它的生存是对于命运开玩笑。

这种诙谐本能和合群本能是互相携手的。笑就是亲善的表示。“语言之外，笑是把社会联络在一起的最重要的媒介。它似乎是人类合群本能中一个要素，表示人不是甘于寂静躺在同类的身旁咀嚼的动物，表示合群是他的天然的活动，也是他的极大的快乐。微笑是普遍的欢迎符号，大笑是向碰到的朋友致敬礼，都是一种很确定的亲善的表示。笑就是说：‘对，不错’，‘好！’‘我和你同情’，‘我看见你真高兴！’一声微笑是使两个人相接近的媒介，不笑就是明白的告别。”

伊斯特曼的这个学说不但和霍布斯的“鄙夷说”适相反，就是和柏格森的“笑为社会的惩罚说”也不相容。他的“笑为快乐的表现说”是和常识相符合的。达尔文研究笑的颜面表现，结论也是如此。它可以补救霍布斯和柏格森两说的欠缺。不过他把“鄙笑”置之不论，也是一个弱点。至于他和杜嘉、萨利诸人所共同主张的“游戏说”，也可以包涵“自由说”而却可以免去“自由说”的弱点，在近代各家学说之中可以说是最合理的。我们承认笑是一种游戏，不仅使游戏和艺术的关联更加显著，而且把笑的实用目的丢开，使嬉笑和诙谐的情感成为一种真正的美感。柏格森不承认笑为纯粹的美感，就因为他以为笑有改正丑拙言动一个实用目的，没有顾到笑的游戏性。

笑虽是一种游戏，却不完全和游戏是一件事，如萨利所说的。笑是不由人意的，突如其来的，被动的；游戏大半是有意的，主动的，可随时进行随时停止的。笑是人类所特有的（虽然少数学者说最高等动物也有能表现近于笑的面孔者，这究竟是例

外)。游戏则为人和一般动物所公有的。我们可以说，笑是一种进化程度较高的游戏。真正的笑都是突如其来、不假思索的，所以也是形象直觉的结果。

八

现代关于笑和诙谐的学说除柏格森说之外，自然以弗洛伊德的“心力节省说”为最重要。我们故意把它留到现在才讲，因为它是“精力过剩说”、“自由说”、“游戏说”以及“鄙夷说”的合并，要先明白这几个学说，才能明白它的意义和价值。弗洛伊德在他的《诙谐和潜意识意识的关系》一书中并没有讨论全部喜剧心理学，他所讨论的只是其中一部分，就是关于诙谐的，尤其是以文字取巧的诙谐。

他分诙谐为两种，一是“无伤的诙谐”(harmless wit)，一是“倾向的诙谐”(tendency wit)。所谓无伤的诙谐就是“不虐之谑”，专在字面取巧。它尽管含有很深的意义，我们所得的快感却只在它的技巧方面。它的技巧有多种，大体略似“梦的工作”，有时是“凝聚”，把几个不同的意义聚在一起，有时是“代替”，言在此而意在彼。这些技巧都根据“节省”一个原则，一个字可以用来包涵几个意义。海涅曾经说过这样的一个故事：“我坐在富翁劳特齐尔德的身旁，他待我象一个平辈一样，很famillionaire。”famillionaire这个字是两个字合并起来的，前半是familiar，意谓“彼此很熟，很亲热，用不着客气”，后半是millionaire，意谓“百万富豪”。他的意思是说：“他待我象一个老朋友，可是富豪的气派也还是在那里。”这两层意思在通常要用两句话说，现在用一个字就把它说得了无余蕴。我

们初听 *famillionaire* 这个奇怪字时，预期它有一种新奇的意义，可是了解之后，它的意义却是我们所习见习闻的。这可以说是双料的心力的节省。我们的快感就是由这种节省得来的。弗洛伊德又说我们嗜好这种诙谐时，是“退向”到婴儿游戏时的心境。所以专就“无伤的诙谐”而言，弗洛伊德的学说是从“精力过剩说”和“游戏说”脱胎出来的。

在“倾向的诙谐”中，弗洛伊德才把他的潜意识说渗进去。

“倾向的诙谐”象梦一样，是潜意识中的欲望浮到意识中求满足。倾向分两种，一种是“性欲的倾向” (*sexual tendency*)，一种是“仇意的倾向” (*hostile tendency*)。满足性欲倾向的诙谐大半是淫猥的，针对异性而发，用意挑拨性欲。一个女伶向一个求婚的富豪说她的心已许给别人了，富豪回答说：“马丹，我的希望并没有那样高！”那是淫猥诙谐的好例。满足仇意倾向的诙谐大半以压倒旁人取乐。“我们嘲笑仇人时惹起旁观者发笑，他的失败就是我们的快感的来源。有一位牧师问美国释奴运动家菲利普斯 (*Phillips*) 说：“先生要救济黑奴，何不到南美洲去呢？”他回答说：“先生不是以救济灵魂为职业么？何以不到地狱中去呢？”这都是含有仇意的诙谐。这里弗洛伊德的意见似乎很近于霍布斯说。性欲倾向和仇意倾向都是和礼俗制度相冲突的，在平时很难直接出现，一出现就要被意识的“检察作用”压抑下去。这种压抑的支持须耗费不少的心力。在诙谐中我们采用一种取巧的办法，将性欲倾向和仇意倾向所用的言语或动作，以游戏态度出之，使倾向可发泄而同时又不致失礼违法，受社会的制裁。

倾向诙谐的快感是多方面的。一、象上述无伤的诙谐一样，它可以借文字技巧引起“游戏快感”。二、倾向的满足也是快感的来源。三、倾向诙谐对于心力是两重节省，第一重是象无伤的

诙谐从技巧方面所得的节省，第二重是移除压抑所费心力的节省。这第二重节省所生的快感，弗洛伊德称为“移除快感”(removal pleasure)。压抑既移除，被节省的心力于是自由发泄，见诸颜面而为笑。在诙谐时说者自己大半不笑，笑的大半是听者，因为说者和听者的心力发泄的速度不同。说者的心力发泄，好比钟的弹簧逐渐开展出来，只能丁当丁当地慢响；听者的心力发泄，好比炮机被触，来势甚促，轰然一声地就爆发出来了。从这一段解释看，弗洛伊德的话大半是前人所已说过的。他的新贡献只在拿“节省心力”和“移除压抑”两层道理来解释过剩精力所由来。

我们现在就来分析“节省心力”和“移除压抑”两个观念。就大旨言，“移除压抑”就是“自由说”所说的由紧张而弛缓，所不同者只是这种紧张在弗洛伊德说中起于意识和隐意识的相持，这是弗洛伊德对于“自由说”所加入的新成分。这一个说法能否成立，以弗洛伊德的潜意识说全部能否成立为转移。这个问题过大，不是本编所能解决。至于“节省心力”这个观念颇有毛病。第一，“节省”不尽能引起快感。这一层道理莎笛斯已经详细说过。凡是科学上的定律都是“心理上的缩写”，用字有限而包涵事例无穷，可以说是一种最经济的表现法。但是它显然不是一种诙谐。“凡物下坠”、“生物进化”种种原则都不能令人发笑。弗洛伊德并没有替诙谐时的“节省”寻出一个特点来。莎笛斯说：“在美感的活动中，经济学原理是完全不能适用的。这里的原理是‘余力’，不是‘节省’。游戏的唯一目的都在表现余力。”第二，在诙谐技巧中心力实在并没有节省。比如上述 *famillionnaire* 例子，就有些象一个难字谜，很要费一番心力才能寻出它的意义。假如直截了当地说：“他待我象一个老朋友，不过还不免带有富豪气”，我们一听就懂得，心力节省得更多了。所以“节省”

是很难成立的。

弗洛伊德的门徒扩充他的学说者颇多，最重要的是英国谷利格(Greig)。在他看，爱的冲动被阻碍，心里于是起移除这种阻碍的精力，这种精力供过于求，于是乃发泄而为笑。这种学说仍然是弗洛伊德说和斯宾塞说的合并。我们对于这两说已经详论，所以不必再详论谷利格说。

九

此外关于笑和喜剧的言论还很多。谷利格曾编过关于这个问题的书籍目录，总共有三百几十种之多。而一九二三年以后所出的书尚不在其列。这许多纷歧的意见决非本文所能详论，不过我们总算把重要的学说讨论得很详细了。在这些纷纷众说之中，究竟哪一说最为圆满呢？哪一说是，哪一说非呢？它们都是，它们也都不是。它们都是，因为它们都含有几分真理，都各能解释一部分的事实。它们都不是，因为它们都想把片面的真理当作全部的真理，都想把笑和喜剧复杂的事例纳在一个很简短的公式里面。萨利说过：“关于喜笑的各种学说个个都不能推行无碍，就因为它们在‘复杂原因’特别鲜明的领域中，它们偏要寻出一个唯一无二的原因来。”这是一句至为精确的话。笑的种类不同，笑的情境不同，发笑者和被笑者的性质不同，笑的原因也自然不一致。这个道理我们只要把诸家学说摆在一起来参观互较，就可以见出。

第一件很刺眼的事实就是：诸家学说往往是互相冲突的。霍布斯的“鄙夷说”和康德的“乖讹说”出世最早，影响也最大。它们一从情感出发，一从理智出发。后来学者如提倡“自由说”、“游戏说”、“潜意识说”以及“欢乐表现说”者都是从情感着眼；如叔本华、立普斯以及柏格森都是从理智着眼。柏格森并且

说喜剧完全是理智的，和情感绝不相容。这是出发点的冲突。再就诸家互相比较来看，霍布斯把笑完全看作恶意的，伊斯特曼把笑完全看做善意的；柏格森说笑有实用目的，萨利说笑是一种游戏；多数学者以为笑是喜感，柏拉图和后来几位德国学者则以为笑之中杂有痛感；柏格森以为可笑的事物是生气的机械化，笑是社会对于个人的纠正，持“自由说”者则以为可笑的事物是板滞现实中所露的变化，笑是个人对于社会习俗的反抗；弗洛伊德以为笑由于心力的节省，莎笛斯以为心力本来有余裕才发泄于笑。这都是完全相反的。这种矛盾如果不能证明这些学说都是错误，至少也可以证明它们都不是全部真理，都各有缺点。

但是在这些互相冲突的学说中我们也可以见出关联来。康德的“乖讹说”流衍为斯宾塞和立普斯的“下降乖讹说”，斯宾塞的“精力过剩说”流衍为“自由说”和“游戏说”，谷鲁斯拿“游戏说”来沟通“鄙夷说”和“乖讹说”，“自由说”和“精力过剩说”又流衍为弗洛伊德的“移除压抑说”。柏格森的学说，就其注重惩罚丑拙一点而言，半近于霍布斯说；就其偏重理智一点而言，又半近于“乖讹说”。没有一个学说可以说是完全独立的，也没有一个学说可以说是和另一个学说是完全相反的。这种关联至少可以证明诸家学说并非不能互相调和补充。

总而言之，笑的原因甚多。象呵痒所引起的笑几乎纯粹是生理的。小儿的嬉笑由于欢乐，见朋友时的笑由于表示亲善。我们有时鄙笑仇人的丑拙的言动，有时对于自己的失败以“一笑置之”，表示自己比命运强悍，拿生命作玩具来戏弄。在大多数情境中笑都是一种游戏的活动，功用在使心境的紧张变为弛懈。笑有时是偏于情感的，仇意的诙谐和淫猥的诙谐都是要满足自然倾向。有时它偏于理智，情境的乖讹和文字的巧合都属于理智类的

喜剧。笑是一种社会的活动，讽刺讥嘲的用意大半都是以游戏的口吻进改正的警告。喜剧家大半在无意识中都明白这些笑的来源，把它们利用在舞台上，所以懂得日常生活中的笑，对于艺术上的喜剧也就能明白大要了。

笑的来源既不同，所生的快感也就不一致。笑的情感是否为美感呢？喜剧是否属于纯粹艺术呢？这是一个极难的问题。如果肯定地回答，则我们分析美感经验所得的不带实用目的而观赏形象一个原则不尽能适用。如果否定地回答，则莎士比亚和莫里哀的许多作品都须被摒于艺术之外。我们已经说过，柏格森以为笑是社会对于丑拙言动的警告，含有实用目的，不能算是纯粹的美感，但是社会所以要对于丑拙言动加以惩戒，便是要求生活的美备，便是一种美感的表现。英人伽瑞特(Carritt)也以为笑是美感的表现，是对于丑的不满。他说：

历来诸家解释可笑的特性，都以为它和美是相关联的，也是相冲突的，都以为它是一种丑陋或缺陷。至于缺陷事物之所以令人发笑者，则他们都以为我们觉得自己优胜，或是觉得自己能与这种缺陷事物相安。但是由此点更进一步，到厘定所说的缺陷、乖讹和优胜究竟是什么时，诸家的学说就彼此分歧，莫衷一是。有人说缺陷在理智方面，有人说缺陷在身体方面，又有人说缺陷在道德方面。在我看，它只是一种美感方面的缺陷。依据克罗齐的见解，凡是美感的缺陷都是由于表现不成功。感觉到美感的失败而对于丑陋起嫌恶时，唯一的救济的方法就是把它表现出来。所以如果可笑的事物确是美感的，那一定是由于它能表现我们对于丑陋的嫌恶。……凡是我想看或有表现性而实无表现性的东西都是丑

陋，我们意识到它的欠缺而把这种意识表现出来就是喜剧。

这段话暗合我们在第十章所说的丑的定义，以及本章所引的亚理斯多德的“可笑性是一种丑”的原则，它和柏格森的学说也很相近。一言以蔽之，笑虽非一种纯粹的美感，而它的存在却须先假定美感的存在。把生命当作艺术看，言动的丑陋也引起我们的嫌恶和讪笑。就这个意义说，喜剧的情感自然可以说是一种美感了。不过这种讪笑虽有纠正丑陋的效用，而却不必预存一种有意识的目的。笑都是突如其来的，不假思索的，所以见到可笑的事物而发笑，自然可以说是直觉形象的结果。

附录一

近代实验美学

第一章 颜色美

拿科学方法来作美学的实验从德国心理学家斐西洛(Fechner 1801-1887)起,所以实验美学的历史还不到一百年。这样短的时间中当然难有很大的收获,不过就已得的结果说,它对于理论方面有时也颇有帮助。理论上许多难题将来也许可以在实验方面寻得解决,所以实验美学特别值得注意。我们在以下三章中约述近代美学对于色、形、声的实验。

实验美学在理论上有许多困难,这是我们不容讳言的。第一,美的欣赏是一种完整的经验,而科学方法要知道某特殊现象恰起于某特殊原因,却不得不把这种完整的经验打破,去仔细分析它的成分。譬如一幅画所表现的是一个完整的境界,它所以美也就美在这完整的境界,其中各部分都因全体而得意义。实验美学格于科学方法,不能很笼统地拿全幅画来做对象,须把它分析为若干颜色,若干形体,若干光影,然后再问它们对于观者所生的心理影响如何。但是独立的颜色、形体和光影是一回事,在图画中颜色、形体和光影又是一回事。全体和部分相匀称、调和才能引起美感,把全体拆碎而只研究部分,则美已无形消失。总之,艺

术作品的各部分之和并不能等于全体，而实验美学却须于部分之和求全体，所以结果有时靠不住。把全幅画拆碎而单论某形某色以寻美之所在，也犹如把整个人剖开而单论手足脏腑以求生命之所在，同是一样荒谬。因此，文学家和艺术家们听到心理学家们把文艺作品拿到实验室里去分析，往往嗤笑他们愚昧。在他们看，文艺作品都带有几分飘忽的神秘性，不是科学所能捉摸到的。拿科学来讨论文艺，好比拿灯光来寻阴影。

第二，个个人不一定都知道什么叫做“美”，但是个个人都知道什么叫做“愉快”。拿一幅画给一个小孩子或是一个乡下人看，问他的意见如何，他说“很好看”。他所谓“很好看”就是指“美”么？如果追问他一句“它为什么好看？”他说：“我欢喜看它，看了它我就觉得愉快。”通常人所谓“美”大半都是指“愉快”，他看得很惬意，所以就说是“美”。心理学家的毛病也往往就在不分“美”与“愉快”，所以在实验时不问：“你觉得它美么？”只问：“你欢喜它么？看见它觉得愉快么？”本来一般人不明白“美”和“愉快”的分别，你就是问到美不美，他心里也还是只想到愉快不愉快，所以心理学家就是换个字样来问，也并无济于事。美感虽是快感，而快感却不一定是美感。实验心理学只能研究某种颜色、某种形体或是某种声音最能引起快感，却不能因而就断定它就是美。如果他这样断定，他就不免堕入“享乐派美学”的谬误了。

我们研究近代美学实验时，心里应时常记起这两个要点。在我们看，近代许多实验都忽视了这两个要点，所以它们的结果对于普通心理学虽颇重要，而对于文艺心理学则只能供给一点聊助参考的材料。

我们先讲颜色。在图画、服装、器皿和自然景物之中，颜色

都是很重要的成分。近代画家对于颜色和线形的重要争论极烈。佛罗伦萨派颇重线形的布置，以为图画的要务在制图；威尼斯派和印象派都偏重颜色的配合，以为图画的要务在着色。颜色所生的影响随人而异，甲欢喜红色，乙欢喜绿色，各有各的偏好。这种偏好是怎样起来的呢？颜色心理学所要研究的就是这个问题。概括地说，颜色的偏好一半起于生理作用，一半起于心理作用。

生理的组织不同，颜色所生的影响也就随之而异。同是一个颜色，合于某个人、某民族或是在某年龄的生理组织，不必合于另一个人、另一民族或是另一年龄的生理组织，所以甲欢喜它而乙嫌恶它。从前心理学家大半以为颜色的偏好全起于心理的联想作用。例如红是火的颜色，所以看到红色可以使人觉得温暖，青是田园草木的颜色，所以看到青色可以使人觉得平静。这种联想作用我们在下文还要详论，它自然可以解释一部分的事实，但是有些颜色的偏好却与联想无关。初出世的婴儿没有多少联想，可是他对于颜色也有偏好。据拉塔(Latta)教授的实验，有一个生来盲目者后来经医生施用手术，把障膜割去，第一次张眼看世界，见到红色就觉得愉快，见到黄色就发晕。这决不是联想作用可以解释的。动物对于颜色也有偏好，阿米巴避红光不避绿光，就是一个好例。有一位科学家曾经用同数蚯蚓摆在中有一孔相通的两个盒子里，一个盒子含红光，一个盒子含绿光。他每点钟开盒检点一次，发现绿光盒的蚯蚓逐渐爬到红光盒里去。他又用同样方法证明蚯蚓欢喜青色甚于欢喜绿色。这样低等的动物在生理方面都有适应颜色的生理组织，在人类自不用说了。

据一般实验的结果，儿童大半欢喜极鲜明的颜色，红、黄两色是一般儿童的偏好。实验时大半用两种颜色纸或木块摆在儿童面前，看他伸手抓某种颜色，就把它记录下来。实验的次数愈多，

结果自然也愈可靠。每两种颜色至少须实验两次，第二次须把左右的位置互换，因为在右手方的颜色比左手方的被抓的机会较大。瓦伦汀(Valentine)教授曾经用下列方法试验一个三月半的孩子。他把孩子摆在褥子上，自己用两手执两个着色的羊毛球站在他面前一英尺半路的地方让他看。他看到孩子的眼球向某颜色移转，就告诉助手把该颜色记下。他的眼球转去时，他又叫助手记录下来，把每转动的时间也记着。每一对颜色都给他看两次，每次的左右的次序不同，都以两分钟为限。隔一天他又另换一对颜色试试。总共他用了九种颜色，作了七十二次试验，所以每种颜色都和其他八种颜色相对比较过。他把孩子看每种颜色的各次的时间总数相加起来，和他看其余八种颜色各项的时间总数相较，得到下列的百分比：黄，百分之八十；白，百分之七十四；淡红，百分之七十二；红，百分之四十五；棕，百分之三十七；黑，百分之三十五；蓝，百分之二十九；青，百分之二十八；紫，百分之九。最鲜明的(就是含白的成分最多的)颜色都列在前面。

年龄渐大，颜色的偏好也渐改变。比利时心理学者在安特卫普城各学校实验儿童的色觉，发现四岁至九岁的儿童最爱红色，九岁以上的儿童最爱绿色。文齐(Winch)在伦敦试验过二千学童(从七岁至十五岁)，叫他们顺自己的嗜好把黑、白、红、青、黄、绿六种颜色列出次第来，发现男生的平均次第为绿、红、青、黄、白、黑，女生的平均次第为绿、红、白、青、黄、黑。再就年龄的差异说，最幼的多爱红色，较长的多爱绿色，和比利时的结果相符合。在婴儿时期中颜色的偏好可以说全由生理作用；年龄渐长，联想作用便逐渐渗入。据实验的结果，乡间儿童比城里儿童较爱青色，这有一部分由于青色和草木的联想。女孩比男孩较爱白色，也由于白色和清洁的联想。

愈近成年期，颜色的偏好就愈受联想作用的影响，所以对于成人的颜色试验颇非易事。据实验的结果，美国大学生偏好白、红、黄三色；英国男子爱好颜色的次第为青、绿、红、白、黄、黑，女子的次第为绿、青、白、红、黄、黑。这两种结果显然互相冲突。这或因为种族和区域的差异。南欧和热带的人所好的颜色较鲜明，北欧和寒带的人所好的颜色较暗淡。这种分别只要拿意大利画和荷兰画相较，或是拿热带人的衣服和寒带人的衣服相较，便易见出。

各民族感觉颜色的能力往往随文化程度而变迁。希腊荷马史诗中有“黄”字和“红”字，有意义较暧昧的“青”字，没有“蓝”字和“棕”字。在中国古书中，依我所记得的，“蓝”字最早见于《荀子》（“青出于蓝”）。其他各国古书中“蓝”字也少见。据近代学者的调查，许多蒙昧民族（例如Madras的Urali和Sholagas两民族及Murray岛人）的语言中都只有“红”字和“黄”字，没有“蓝”字，“青”字也很少见。因此有人以为“蓝”的色觉起来最迟。婴儿在九岁以下都不好蓝色，也许与种族史有关。至于迟起的原因有人以为是生理的。较原始的民族的眼膜“黄点”的色斑较强，蓝色光和青色光到眼膜时就被它吸收了。有人以为它是心理的。原始的民族不很注意青、蓝二色，所以没有替它们起名字。

颜色的偏好不仅因种族和年龄而异，就是在同一种族、同一年龄的人也有差别。以前各种实验大半都是窥测大多数人的普遍倾向，首先顾到色觉的个别的差异者要推布洛（他的“心理的距离”说已详第二章）。他的实验结果是对美学颇有贡献的，不象从前的试验把“美”和“愉快”混为一谈，在一切颜色实验中它最为重要。他的方法和从前所用的也微有不同。从前人大半取两

种或数种颜色叫受验者看，问他偏好哪一种。布洛每次只取一种颜色给受验者看，问他欢喜不欢喜，并且要他说出缘故来。他先后试验过四十三个成年人，每人都看过三十种颜色。结果他发现人在色觉方面可分为四类。

一、客观类(objective type)：这一类人看颜色只注意到它是否鲜明，是否饱和，是否纯粹。他的态度是理智的，批评的，不杂有丝毫情感的成分。他看到一种颜色，立刻就去分析它，看它的成分如何，有没有旁的颜色夹杂在内。他对于颜色的欣赏力最薄弱，对于许多颜色都不表好恶，听到旁人说某种颜色美，某种颜色丑，他只觉得茫然。他心中也有所谓“好颜色”，但是大半只指纯粹、饱和的颜色。他好象严守义法的批评家，拿预定的标准来批评颜色的好坏。

二、生理类(physiological type)：这一类人看颜色，偏重它的生理的影响。他说：“我欢喜这种颜色，因为它很温和，看起来眼睛很爽快；我不欢喜那种颜色，因为它刺激太烈，令人头昏目眩。”这类人的偏好大半都很明显，欢喜强烈刺激者偏好红色，欢喜和平刺激者偏好青色。颜色对于他们都有温度，有些是“热”的，有些是“冷”的。有一个受验者看到浅蓝色时甚至于打寒颤。有时他们又觉得颜色有重量。深暗的颜色都很沉重，令他们倦闷，浅淡的颜色都很轻便，令他们欣喜。这类人极多。他们的欣赏颜色的能力虽较客观类稍强，但是他们的注意力集中于颜色的生理影响，对于美感的欣赏还是缺乏。

三、联想类(associative type)：这类人看颜色，往往立刻就想到和它有关联的事物，例如见蓝色联想到天空，见红色联想到火，见青色联想到草木。这种联想大半是很普遍的，红色的联想大半是火，蓝色的联想大半是天空。但是它有时也是个别的，例

如有一位受验者见到黄青色就联想到金鸡纳霜。联想可以把以往附丽在某事物的情感移到和它发生联想的颜色上面去。所以颜色对于这类人所引起的情感往往很强烈。“记得绿罗裙，处处怜芳草”就是一个好例。从生理的观点看来是不常引起快感的颜色可以因情感的联想而引起快感。例如正蓝色向来比深暗的黄青色较悦目，但是据瓦伦汀的实验，有一个女子却取深暗的黄青色而不取正蓝色，因为深暗的黄青色使她联想到她所最爱的秋天景色。属于这类者女子居多。我们在第六章已讨论过联想和美感的区别，曾否认联想所引起的情感为美感。依布洛说，联想有种类的不同，其在美感上的价值自亦不能一致。譬如同是青色，甲见到它联想到草木，乙见到它联想到药水，甲和乙的情感在美感上的价值自不能相提并论；甲的联想带几分客观性，多数看见青色都联想到草木；乙的联想却完全是主观的，偶然的。论理，甲比乙对于青色的反应较近于美感经验。联想愈客观愈近于美感。但是只是“客观”一个条件也不能组成美感。如果甲的情感真是美感，他的生于联想内容(草木)的情感须能和生于颜色(青色)的情感相融化，使颜色恰能表现联想内容的神髓。布洛分联想为“融化的”(fused)和“不融化的”(non-fused)两种。不曾和联想内容相融化的颜色所联想起的情感就不是美感。

四、性格类(character type)：在这类人看，每种颜色都象人一样，都各有特殊的性格。有些颜色是和善的，有些颜色是勇敢的，有些颜色是狡猾的，有些颜色是神秘的。他们和以上三类都不相同。他们对于颜色能发生情感的共鸣，不象“客观类”全用冷静的分析。他们觉得颜色自身能表现情感，不象“生理类”只觉得颜色能引起人的情感。譬如他们和“生理类”都说“黄色是一种畅快的颜色”，而意义却不同，他们觉得黄色自己畅快，

而“生理类”则只觉得它能使人畅快。他们对于同样颜色的性格，往往彼此所见略同。颜色的性格对于他们常有很深的客观性，不象“联想类”全凭主观，飘忽无定，这个人见到青色联想到草木，那个人见到青色联想到药水。在他们看，颜色的性格大半是固定的。红色大半是活跃的，豪爽的，富于同情心的。蓝色大半是冷静的，深沉的，不轻于让旁人知道自己的。黄色是畅快的，轻浮的。青色是古板的，闲逸的，带有几分“中产阶级的气派”。两种颜色相配合时，所生的性格往往恰能调剂两种本色的性格。例如橙色是红、黄两色配合而成的，它一方面失去若干黄色所固有的轻便，一方面也失去若干红色所固有的豪爽。颜色都有性格，所以在文艺上和宗教上常有象征的功用。中国从前每朝代都有“色尚某”的规定，就是用颜色来象征一种性格。

颜色何以使人觉得它有性格呢？我们看见红色，何以觉得它活跃豪爽，富于同情心呢？各派学者对于这个问题有种种的解答。有人说它由于颜色和事物所发生的联想。这种解释显然不甚圆满，因为联想随人而异，而颜色的性格则许多人所觉得的都相同。属于“联想类”者常自己觉得某种颜色和某种事物可发生联想，属于“性格类”者并不觉得有这种联想存在。立普斯派学者用“视觉的移情作用”来解释。我们在第三章已见过，“移情作用”以类似联想为基础。象征派文学家常觉得每个字音都有颜色，便是类似联想的好例。例如u的声音常令人联想到深蓝的颜色。声音由听觉得来，颜色由视觉得来，两种经验的内容绝不相同。但是见蓝色和听u音时，两种经验在形式上却有几分类似；它们对于自我所生的影响都是很平静的，严肃的，深长的，所以它们能发生联想。见到红色感到豪爽的性格也由于这种形式上的类似，红色和豪爽人所引起的情感是相同的。见到红色，唤起我的豪爽的情思，

我于是本移情作用把豪爽看成颜色的性格。

布洛承认颜色的性格起于移情作用，而却否认它起于类似联想。依他说，在见颜色具有性格时，我们先把物对于我所生的生理的影响移还到物的本身上去，然后再把物理的性质（如温暖、沉重、力量等等）译为心理的性格（如和蔼、豪爽、狡猾等等）。比如大红色本有很强烈的刺激性，受验的如果只觉得这种强烈的刺激因而发生快感或不快感，他就只属于“生理类”。“性格类”由“生理类”再进一步。他把物我的界限忘去，把本来在我的印象混为物的本质，使强烈的刺激经“外射作用”移到颜色本身上去，于是本来在我的强烈刺激的感觉遂变为在颜色的力量。这所谓“力量”还只是一种物理的性质。属“性格类”者又把这种物理的性质译为心理的性格，于是有“活跃”、“豪爽”等等感觉。同理，红色本来是“暖”色，“暖”是在我的感觉，我把它移到色的本身上去，于是红色便变为“暖”的东西，次又把这物理的“暖”译为心理的性格，于是红色便“富于同情心”了。照这样看，属“性格类”者感觉颜色时恰能做到我们在第三章所说的“物我的同一”。他以整个的心灵去观照颜色，而却不自觉是在观照颜色，以至于我的情绪和色的姿态融合一气，这是真正的美感经验。所以布洛以为在上述四类人之中，“性格类”最能以美感的态度欣赏颜色。

以上都是个别颜色的研究。艺术作品单用一种颜色的很少。用颜色最多的艺术是图画，图画大半都是把许多颜色配合在一块。配合的次第和美感的关系亦极密切。颜色的配合有一条极重要的原理，就是布洛所说的“重量原理”（Weight-principle）。依这个原理，较深的颜色应该摆在较浅的颜色之下，如果把浅色放在深色之下，我们就觉得上部太沉重，下部基础太轻浮，好象站不

稳似的。比如把一丈高的墙壁从中腰平分，用深红和浅红两种色纸来糊它，我们总欢喜把深红糊在浅红之下；如果深红糊在浅红之上，我们就嫌轻重倒置，觉得不爽快。这个重量原理是画家和装饰家所必须注意的。

布洛常用各种颜色的形状来试验颜色的重量原理，比如有两个面积角度都相等的三角形叫做甲和乙(如下图)，它们都从中腰平分，然后着两种深浅不同的颜色，使在甲形占上半的浅色在乙形占下半，在甲形下半的深色在乙形占上半。布洛使受验者比较甲乙两形，问他喜欢哪一个，并且叫他说出理由来。他试验过五十人，发现多数人都欢喜甲形而不欢喜乙形。他们大半说甲形比较稳定，乙形上半太沉重，下半太轻浮，令人生首尾倒置的感觉。



事实是如此，它的理由何在呢？颜色何以使人生重量感觉呢？浅色在深色之下何以看起来不稳定呢？多数受验者对于这种问题都茫然不能作答。有一部分人说它起于联想作用。我们在自然界中常见深色在下，浅色在上，海的颜色通常较深于天的颜色，山脚的颜色通常较深于山顶的颜色。我们对于上浅下深习以为常，猛然间看见习惯的次第颠倒过来，便不免感觉不快。颜色的重量原理即起于此。布洛举出两条理由，证明这种联想说不能成立。第一，在自然界中浅色并不常在深色之上。例如一片金黄色的麦

浪和一座葱翠的丛林相邻接，从这一方看，深色固然在浅色之下，可是从反对的方面看，深色却在浅色之上。浅色的墙壁上面盖着深色的屋顶也是很寻常的。第二，从实验的结果看，重量原理和联想原理也常相冲突。例如一个圆形上半着蓝色，下半着青色，常使受验者联想到蔚蓝的天空笼盖着青绿的山水，可是在发生这种联想时他就不觉得颜色有重量，就不觉得它上重下轻。有时同一受验者对于同样的颜色配合可以发生两种不同的反应。他说：如果把它看作一个小坡，我觉得甲形和乙形没有什么分别，可是如果不起联想，只把它当作一种形体看，我却欢喜甲形”，从此可知重量原理和联想原理是不相容的。依布洛的意见，重量原理完全起于数量的比较，与联想作用并无关系。在深红中红的颜料比在浅红中的较多，深红比浅红更红。这种“较多”、“更红”的感觉就是引起重量感觉的。我们无意中拿“重轻”来翻译“多寡”。

不但深浅两种颜色配合在一块可以见出颜色的重量，就是个别的颜色单独看起来也有轻重的分别。黄色和青色比蓝色和紫色较浅，所以单看起来黄色和青色是轻的，蓝色和紫色是重的，颜色的性格也有时起于重量感觉。金黄色是很轻的，所以看起来象是很灵活快乐；深蓝色是很重的，所以看起来很严肃沉闷。

颜色的配合不仅要顾到上下左右的位置，还要顾到色调的种类。据法国效佛洛尔(Chevreul)的研究，凡是颜色在独立时看起来是一样，在和其他颜色相配合时又另是一样。换句话说，两种颜色相配合时，它们本来的色调都要经过若干变化。例如红色摆在黄色旁边时，红色便微带紫色，黄色便微带青色。所以有些颜色宜于相配合，有些颜色不宜于相配合。什么颜色才宜于相配合呢？据一般科学家的研究，最宜于的配合的是互为补色的两种

颜色,补色(complementary colour)就是两种色光相合即成白色的颜色。红色和青色、蓝色和黄色都是补色。所以绘画着色时,红色和青色宜于摆在一块,红色和黄色不宜于摆在一块。画家往往于青色山水的背景上面加上穿红衫的妇女,就是要使全画的色调带有生气。冬天花瓶里插冬青叶果,叶是青色,果为红色,彼此相得益彰,所以非常雅观。如果只有青叶,或是只有红果,印象便比较呆板。这就是补色相调和的道理。

补色何以能互相调和呢?我们何以欢喜看互为补色的颜色摆在一块呢?据格兰特·亚伦(Grant Allen)的解释,补色的调和起于生理作用。如果我们注视红色物过久至于疲倦时移视白色天花板,则在板上仍能见出原物的“余像”,不过它的颜色由红变而为青。反之,如果我们注视青色物过久至于疲倦时移视白色天花板,则在板上,亦仍能见出原物的“余像”,不过它的颜色由青变而为红。这件事实就可以解释补色相调剂的道理。注视红色物过久时,网膜上感受红色的神经就要疲倦,但是周围感受青色的神经仍未使用,仍甚灵活,所以移视天花板时,感受红色的神经因疲倦而休息,而感受青色(红色的补色)的神经则继之活动,所以原物的“余像”为青色。换句话说,青色可以救济感受红色神经的疲倦,红色也可以救济感受青色神经的疲倦。因此,任何两种补色摆在一块时,视神经可以受最大量的刺激而生极小量的疲倦,所以补色的配合容易引起快感。

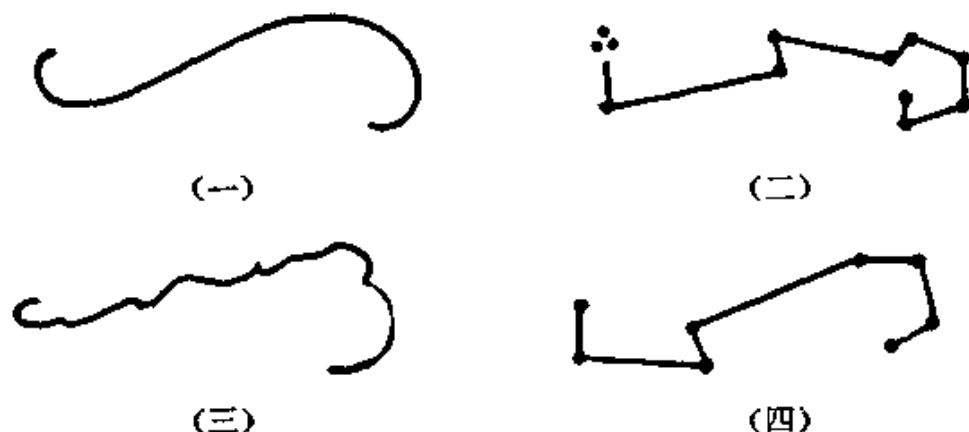
第二章 形体美

一、严格地说,凡是美的事物都必具有一种形体。图画、雕刻、人物、风景,固不用说,就是音乐的节奏也可以说是形体的

变象，所不同者形体是空间上的配合，节奏是时间上的配合而已。形体的单位为线。线虽单纯，也可以分别美丑，在艺术上的位置极为重要。建筑风格的变化就是以线为中心。希腊式建筑多用直线，罗马式建筑多用弧线，“哥特式”建筑多用相交成尖角的斜线，这是最显著的例。同是一样线形，粗细、长短、曲直不同，所生的情感也就因之而异。据画家霍加斯(Hogarth)的意见，线中最美的是有波纹的曲线。近代实验虽没有完全证实这个说法，曲线比较能引起快感，是大多数人所公认的。

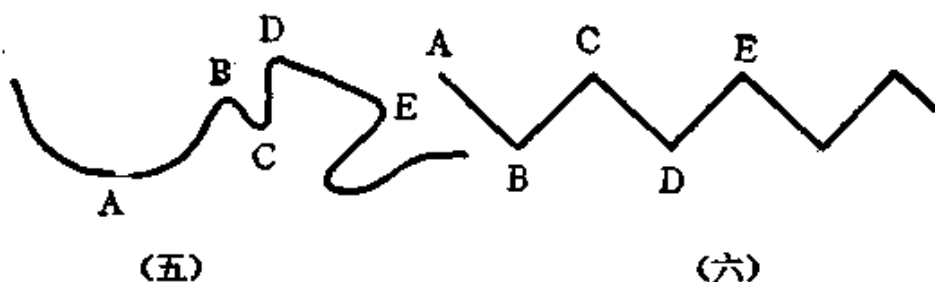
同是单纯的线，何以有些能引起快感，有些不能引起快感呢？最普通的解释是筋肉感觉说。依这一说，眼球在看曲线时比较看直线不费力，所以曲线的筋肉感觉比较直线的筋肉感觉为舒畅。如果这一说可靠，则形体美的欣赏完全是感官的快感。但是斯屈拉东(Stratton)和瓦伦汀(Valentine)都反对这一说。他们举了三个反证。第一，我们寻常对于眼球运动并不能意识到。比如深夜里有一微光射在墙壁上，光虽然是固定的，我们看来却常觉它移动，这就由于我们把自己没有意识到的眼球运动误认为光的运动。如果我们对于眼球筋肉的一动一静都能意识到，就不会发生这种错觉。第二，我们把眼睛闭起，随意转动眼球，无论转得如何轻便，我们也决不能得到欣赏美线形的快感。这也可以证明筋肉感觉和美感是两件事。第三，斯屈拉东曾用照相机摄取眼球在看曲线的运动路径，发现它并不循曲线运动的轨道(如第一图)，而是跳来跳去，忽断忽续，忽曲忽直，结果有如第二图。第一图是所看的曲线，它是很秀美的；第二图是看这条曲线时眼球运动所成的线形，它是很零乱的。如果所看的曲线如第三图，则眼球运动所成的线形如第四图。第三图曲线颇陋劣，与第一图曲线相差颇远，但是第四图的线形和第二图的线形却没有多大分别。这

些事实都足证明筋肉感觉说不能解释从美线形所得的快感。纵或筋肉感觉是这种快感的一种助力，却不能成为主因。



然则单纯的线形所引起的快感和不快感究应如何解释呢？它的原因是复杂的。

第一，它是节省注意的结果。有规律的线比杂乱无章的线容易了解，所耗费的注意力较少，所以比较能引起快感。有规律的线是首尾一致的。看到它的首部如此，我们便预期它的尾部也是如此；后来看到它的尾部果然如此，恰中了我们的预期，注意力不须改变方向，所以不知不觉地感到快感。丑陋的线没有规律，我们看到某一部分时，不能预期其他部分应该如何，各部分无意义地凑合在一起，彼此并没有必然的关联，我们预期如此，而结果却如彼。注意力常须改变方向，所以不免失望。这个道理可以拿第五、第六两图来说明。

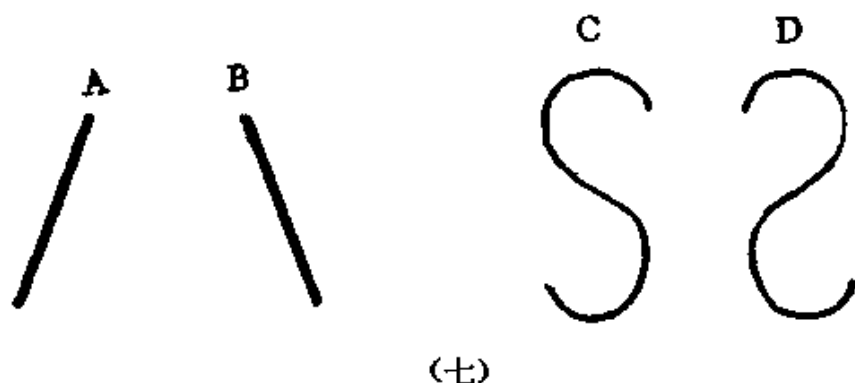


第五图是不能引起快感的，它起首是弧线，是有规律的。我们看到A部时自然预期它以后还是照这个规律进行，可是它到B、C、D、E各部屡改方向，与预期恰相反，所以引起不快的感觉。不过规律和变化并不是相妨的。浪费心力固然容易引起厌倦，心力无所活动仍是不免厌倦。所以规律之中寓变化，变化之中有规律，是艺术上一条基本原理。比如第六图就是在制图案时所常用的线形。它从A起到B止，是守直线的规律的，由B点它忽然离开这个规律，转走另一方向，这是和预期相反，不免惹起若干惊异。不过它到了C点随即取A—B的方向和长度走到D，心力也因之由活动而恢复平衡。这样寓变化于规律时，变化的结果不是失望，不是挫折注意力，而是打消单调，提醒注意力。

第二，线形所生的快感有时由于暗示的影响。我们欢喜秀美的线纹而不欢喜拙劣的线纹，因为秀美的线纹所表现的是自然灵活的运动，拙劣的线纹所表现的是不受意志支配而时遭挫折的运动。比如乘脚踏车或划船，在初学时都不免转动不如人意，本来可以走直路，因为手脚不灵活，往往不免东歪西倒，但是练习既久，手腕娴熟之后，便可驾轻就熟、纵横如意了。生活中一切活动都可以作如是观。有时环境如炼钢，可以在指头回绕；有时能力不可应付环境，一举一动都不免流露丑拙。我们看到秀美的线觉得快意，就因为它提醒我们的驾轻就熟、纵横自如的感觉；看到拙劣的线觉得不快，就因为它提醒我们的东歪西倒、一无是处的感觉。这都由于潜意识的暗示作用。

第三，我们在第四章已经说过，知觉事物常伴着模仿该事物的运动，看线形也是如此。例如看曲线时筋肉就不知不觉地模仿曲线运动，看直线时筋肉就不知不觉地模仿直线运动。筋肉运动有难易，所生的情感即随此为转移；易则生快感，难则生不快感。

例如第七图A和B同是斜线，而多数人却觉得A比B较易生快感；C和D同是曲线，而多数人也觉得C比D较易生快感。这就因为它们有顺反的分别，筋肉因为习惯的关系，描画A和C比描画B和D较顺便。



不过据马丁(J. Martin)的实验，模仿动作对于线形所生的情感究竟能影响到如何程度，还是一个疑问。她曾叫一百个学生画侧面人形，结果有八十八个学生都把面孔画得向左。原始民族的画像也大半是面孔朝左。我们就可以根据这些事实断定朝左的画易起快感么？她又常拿作幻灯影片的侧面像叫五十个学生看，先使它们向左，后又把它翻转过来向右，问他们最欢喜哪一种，结果有二十五人欢喜朝左的，十五人欢喜朝右的，余十人不觉到分别。她检查过五十三册名画集，发现朝左的像和朝右的像在数目上相差并不甚远。照这样看，模仿动作虽有影响也很微细，它可以作助力，不可以作主因。

第四，我们虽不赞成旧心理学家以联想作用解释一切美感经验，但是却不否认联想可以影响美感。在看线形时，联想作用常是一个要素。据塞格尔(J. Segal)的实验，同是一个线形让同一个人去看，所生的联想不同，所生的情感也就随之而异。例如第七图斜直线A或B，在把它看作画歪了的垂直线时，受验者觉到不

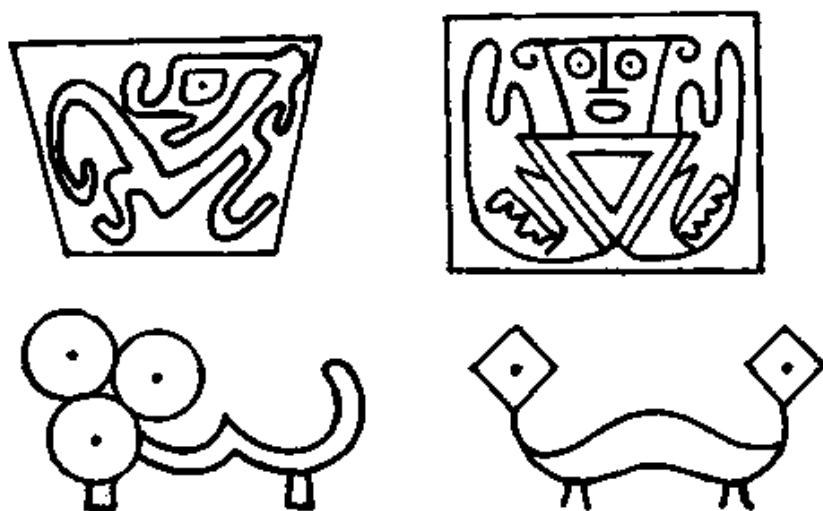
快感；在把它看作向上斜飞的箭头时，他就觉到快感。这里显然可以见出联想的影响了。

第五，立普斯所说的“移情作用”（详第三章）对于线形所生的情感影响也颇大。我们往往把意的活动移到线形身上去，好象线形自己在活动一样，于是线形可以具有人的姿态和性格。例如直线挺拔端正如伟丈夫，曲线柔媚窈窕如美女。中国讲究书法者在一点一划之中都要见出姿韵和魄力，也是移情作用的结果。我们见到柳公权的字，心中就浮起一种劲拔的意象，见到赵孟頫的字，心中就浮起一种秀媚的意象。这个意象本在我的心里，我却把它移到笔划本身上去。移情作用是美感经验的要素，凡是线形可以引起移情作用，大半都可以引起几分美感。

二、以上都是说简单的线形。一条简单的线所引起的情感，其原因已如此复杂，联合数线而围成一空间，其美感的因数自然更难分析了。美的形体无论如何复杂，大概都含有一个基本原则，就是平衡(balance)或匀称(symmetry)，这在自然中已可见出。比如说人体，手足耳目都是左右相对称的，鼻和口都只有一个，所以居中不偏。原始时代所用的器皿和布帛的图案往往把人物的本来面目勉强改变过，使它们合于平衡原则。我们看下列第八图几个拟物形的图案就知道：

此外如希腊瓶以及中国彝鼎都是最能表现平衡原则的。在雕刻、图画、建筑和装饰的艺术中，平衡原则都非常重要。

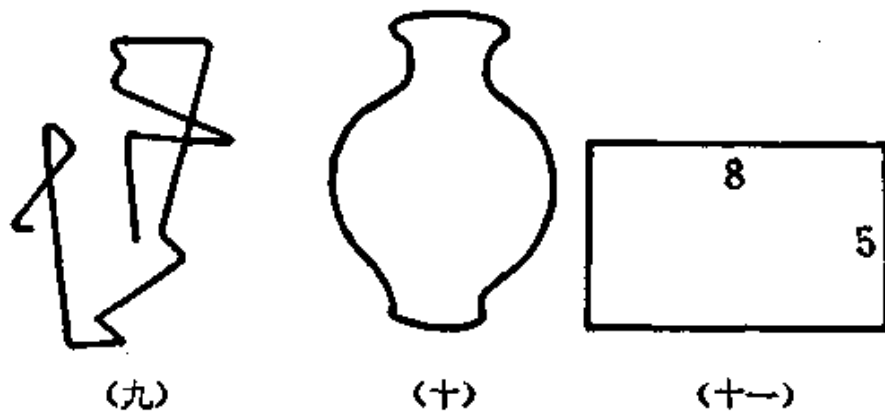
我们何以欢喜平衡、匀称的图形呢？有一派学者以为它象简单的线形一样，也应该拿筋肉感觉来解释。我们看匀称的形体时，两眼筋肉的运动也是匀称的，没有某一方特别多费力，所以我们觉得愉快。这一说也被斯屈拉东辩驳过。据他用快镜摄影的结果，眼睛看匀称形体时所走的路径并不是匀称的。例如下列第九图是



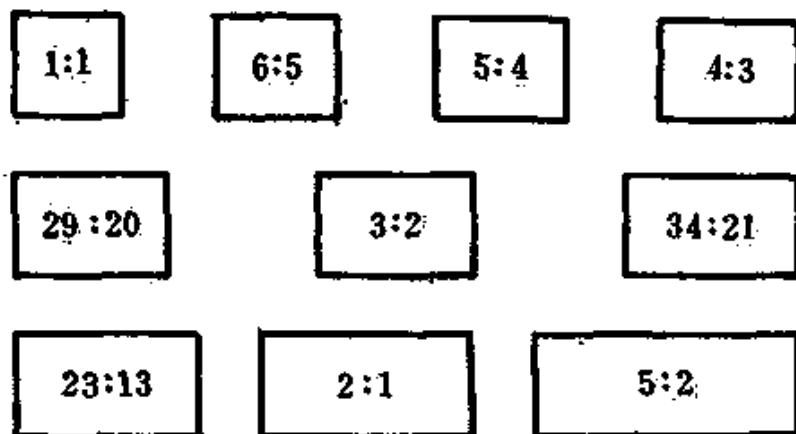
(八) 原始陶器的图案

眼睛看第十图瓶形时运动的路径，在第九图中看不出第十图的平衡原则，是很显然的。

有一派学者以为我们欢喜匀称，由于在潜意识中见出它的数理的关系。这个学说发源于希腊数学家毕达哥拉斯，在美学思想上影响颇大。实验美学发源于斐西洛，斐西洛的实验就是从研究形体的数量关系入手。在各种形体中我们所最欢喜的是长方形，所以窗、门、书籍等等都是长方形。长方形的两边的长短也各各不同，究竟长边和短边成什么比例才能引起美感呢？从达·芬奇起，历来画家都以为在最美的长方形中，短边和长边的比例须与



长边和长短两边之和的比例相等，这就是说，短边和长边须成1:1.618或5:8(如第十一图)。他们把这种比例叫做“黄金分割”(golden section)。斐西洛用白纸板剪成十个面积相同(六十四平方厘米)而两边长短有变化的方形(如第十二图)，把它们摆在黑



(十二) 斐西洛的方形试验(原形五分之一)

板上面，次序是随意定的，每试验一次，次序即更换一次，使形体和部位的影响消去。他叫受验者在它们之中选择一个最美的和一个最丑的出来。每一次选择算一分。如果受验者同时选择两个形状，则每个形状得半分，同时选择三个形状，则每个形状得三分之一分，余类推。他费了许多年的精力，总共试验男子二百二十八人，女子一百一十九人，结果如下表：

从这个结果看，多数人欢喜长短两边成34:21比例的长方形(表中用*符号标出的)，这恰是“黄金分割”的比例。斐西洛以后，韦特默(Witmer)、安基耶(Angier)、拉罗(Lalo)诸人依法实验，所得的结果大致相同。

多数人何以特别欢喜“黄金分割”呢？有一派学者说，我们欢喜两边含“黄金分割”的长方形，并非欢喜这形体本身而是欢喜它所含的数学的比例。我们在潜意识中把它的长短两边相加起

长短两边比例	选取的数目		选去的数目		选取数的百分比	
	男	女	男	女	男	女
1 : 1	6.25	4.0	36.67	31.5	2.74	3.36
6 : 5	0.5	0.33	29.8	19.5	0.22	0.27
5 : 4	7.0	0.0	14.5	8.5	3.07	0.00
4 : 3	4.5	4.0	5.0	1.0	1.97	3.36
29 : 20	13.33	13.5	2.0	1.0	5.85	11.35
3 : 2	50.91	20.5	1.0	0.0	22.33	17.22
34 : 21*	78.66	42.65	0.0	0.0	34.50	35.83
23 : 13	49.33	20.21	1.0	1.0	21.64	16.99
2 : 1	14.25	11.83	3.83	2.25	6.25	9.94
5 : 2	3.25	2.0	57.21	30.25	1.43	1.68
总 数	228.00	119.00	150.00	95.00	100.00	100.00

来，和长边比较，见出长短两边之和与长边的比例，与长边与短边的比例适相等。这种条理、秩序的发现就是快感的来源。他们以为听音乐所得的快感也是如此。我们在潜意识中比较音波的震动数，发现它们的数量的比例，所以觉得高兴。这种学说显然是很牵强的。同是一个比例在形体中为美而在音乐中却不一定为美。比如有两个音，一个震动数为一百二十八次，一个震动数为二百零七次。这个比例很近于“黄金分割”，而它们在一块却不和谐。这件简单的事实即足推翻数理说了。

依我们看，“黄金分割”是最美的形体，因为它能表现“寓变化于整齐”这个基本原则。太整齐的形体往往流于呆板单调，变化太多的形体又往往流于散漫杂乱。整齐所以见纪律，变化所以激起新奇的兴趣，二者须能互相调和。“黄金分割”一方面是

整齐的，因为两对边是相等的；一方面它又有变化，因为相邻两边有长短的分别。长边比短边较长的形体很多，而“黄金分割”的长边却恰长到好处，无太过不及的毛病，所以最能引起美感。它是有纪律的，所以注意力不浪费；同时它又有变化，所以兴趣不致停滞。

三、代替的平衡。平衡的形体易引起美感，已如上述；但是有时不平衡的形体也很美观。在第一流的图画、雕刻之中，真正左右平衡、不偏不倚的居极少数。不但如此，真正左右平衡、不偏不倚的作品往往呆板无生气。然则平衡原则不是不可靠么？依美国文艺心理学家帕弗尔(Puffer)的研究，凡是貌似不平衡的第一流作品其实都藏有平衡原则在里面。她把这种隐含的平衡叫做“代替的平衡”(substituted symmetry)。“代替的平衡”在图画上极为重要，现在我们来详加解释。

我们先说帕弗尔的实验。她用一块蒙着黑布的长方形木板摆在受验者的面前。板的左边钉上一个长八厘米、宽一厘米的固定的白纸板。右边另有一个长十六厘米、宽一厘米的可移动的白纸板。受验者须将可移动的白纸板摆得和固定的纸板相平行。远近由他自己定夺，但是要使两个纸板所成的形体最美观。以后她又把长纸板改为固定的，使受验者依同法把短纸板摆在最美观的位置。她试验过许多人，发现他们大半把长纸板摆得离中央较近，短纸板摆得离中央较远，有如第十三图——这种摆法便含有代替的平衡。好比一条长板，中心安在一个石凳上面，左右恰相平衡，如果它一头坐着一个小孩，另一头坐着一个大汉子，大汉子须坐在离中心较近的位置，小孩须坐在离中心较



(十三)

远的位置，木板才能保持原有的平衡。因此，帕弗尔把长板叫做重线，短板叫做轻线。就表面说，长线和短线离中心的距离不等，不能算是平衡，但是根据机械的平衡原则，轻物本来比重物离中心须较远才能保持平衡，所以长线比短线摆得离中心较近，实在还是遵守平衡原则的。

如果不用纸板，一边用简单的画片，一边用面积相等的白纸，则大多数人把画片摆得比白纸离中心较近；如果两边都用画片，只是画中情景有简繁的分别，则大多数人也把较繁的画片摆得比较简的画片离中心较近。这都由于简单的东西较轻，繁复的东西较重。用两件东西摆在一个固定的平面之上，如果要把它们摆得美观，轻的东西须离中心较远，重的东西须离中心较近。这就是“代替的平衡”的原则。

但是这个轻重标准是如何规定的呢？我们何以把长线叫做重，短线叫做轻，繁复的画叫做重，简单的画叫做轻呢？我们何以看到这种轻重远近相称的布置就觉得愉快呢？帕弗尔的解释以谷鲁斯的“内模仿说”为根据。依她看，美感的愉快都起于“同情的模仿”。我们看形体，常不知不觉地依本能的冲动去揣摩它的轮廓，冲动起于动作神经，传布于筋肉，筋肉系统和神经系统都是左右对称的。平衡的形体所唤起的左右两边的冲动也是相称的，神经和筋肉的活动都依天然的节奏，所以最能引起愉快，几何的平衡之心理的解释如此。

冲动的平衡就是左右筋肉动作的平衡，也就是注意力的平衡。要达到注意力的平衡，形体的左右两方大小远近都相等，固然是一个办法，但是大而近，小而远，也是一个办法。较大的东西、较繁的东西或是较有趣味的东西（总而言之，较“重”的东西），比较小的东西、较简的东西或是较乏味的东西（总而言之，较“轻”

的东西)都较易引起注意力。如果较轻的东西和较重的东西距离中心都相等,则注意力全在较重的东西上面,结果就是心理上的不平衡了。如果要使轻的东西所引起的注意力和较重的东西所引起的注意力恰相平衡,则较轻的东西一定须摆在离中心较远的地位,因为距离中心愈远,所需的注意力也愈大。总而言之,近而重的东西所引起的注意力是自然的,远而轻的东西所引起的注意力是勉强的,这两种注意力质不同而量则相等,所以彼此能相平衡。再拿前面近的画片和远的白纸为例,眼睛看近的画片,自然能产生注意力,因为它本身有趣味;白纸平滑单调,不能引起自然的注意,所以须摆远一点;距离既隔得较远,眼睛看它时眼球的筋肉必须经过一番转动,所以它所唤起的注意力能够与画片所引起的注意力相平衡。

代替的平衡在图画中极为重要。帕弗尔曾经研究过一千幅名画,发现每幅画后面都含有代替平衡的原则。各种图画之中大概都有五个要素。一为体积(mass),指画中人物所集中的地方,即着墨最多的一部分。二为情趣(interest),即观者注意力所最易集中的地方,例如人物的动作。三为注意的方向(direction of attention),指画中人物注意所指的方向,大半表现于视线。四为线的方向(direction of line),画中线纹大半是倾斜的,它向某一方倾斜,线的方向就集中在那一方。五为远景(vista),指距离较远的背景。如果在画的中央定一条想象的垂直平分线,则这五种要素常平均分布左右两方,使所引起的注意力左右平衡。例如人事画中体积偏左者则注意的方向往往偏右,风景画中体积偏左者则远景往往偏右,以求左右两方无畸轻畸重的毛病,这就是用代替的平衡。

第三章 声 音 美

一、英国文艺批评学者佩特(W. Pater)说过,一切艺术到精微境界都求逼近音乐;因为艺术须能泯灭实质与形式的分别,而达到这种天衣无缝的境界的只有音乐。这个道理是一般美学家所公认的。叔本华把音乐认为最高的艺术,因为其他艺术只能表现意象世界,而音乐则为意志的外射。图画所不能描绘的,语言所不能传达的,音乐往往能曲尽其蕴。它的节奏的起伏,音调的宏纤,往往恰合人心的精微的变化。个人的性格、民族的特征以及时代的精神都可以从音乐中窥出。中国古时掌政教的人往往于音乐歌谣中观民风国俗,就是这个道理。音乐不但最能表现心灵,它也最能感动心灵。其他艺术感动人心常不免先假道于理智,有了解然后有欣赏,音乐固然也含有理智的成分,但是到极精微的境界,它能直接引起心弦的共鸣。能受音乐感动的人不必明白音乐的技巧。音乐所表现的往往是超乎理智所能分析的。在诸艺术之中,音乐大概是最原始的,不但蒙昧民族已能欣赏音乐,即飞禽走兽也有音乐的嗜好。瓠巴鼓瑟,游鱼出听,这并不是不近情理的传说。

但是音乐也是最难的艺术。它的感动人心的力量大多数人都能体验到;可是如果问它何以有这么大的力量,精确的答案却不易寻出。一曲乐调奏完时,满场人都表示满意,可是满意的理由彼此却不一致。这个人说它唤起许多良辰美景的联想,那个人说它引起柔和悱恻的情感,另一个人则夸奖它的抑扬开合布置得很周密,很完美。各人所见到的美不同,于是音乐的美究竟何在,遂成为美学上的最大疑问。历来美学家对于音乐有两种不同的意见,

表现派说，音乐之所以美者在能表现情感和思想。形式派说，音乐之所以美者在它的本身形式之完备，情感和思想是偶然的，不必要的。要了解音乐，第一关就要了解这个争执的意义。我们姑且慢些讲学理，先来研究近代实验美学对于音乐所研究得来的证据。

二、近代实验美学所最注意的就是音乐，所以对于音乐研究的成绩之丰富远过于其他艺术。关于音乐的实验材料可区分为四大类：（一）关于听音乐者的反应的分别，（二）关于音乐与想象的关系，（三）关于音乐与情感的关系，（四）关于音乐与生理的关系。

关于听音乐者的类别，英国剑桥大学教授马尧斯(C.S. Myers)的工作最值得注意。在前章讨论颜色美时，我们见过布洛的实验，知道在颜色方面，审美者有四类的分别。据马尧斯的实验，听音乐者也可以分为同样的四类。他选出六种名曲的留声机片在受验者的背后开放。每张片子都须听过两次。受验者于听完第一次之后把音乐所引起的感想说出。第二次开放时留声机上附加一种机器，如果受验者觉得某一段没有听清须再听时，可以把该段重新开放一次。这次他须用速记法把心中感想仔细记下。从十五个受验者内省所得的报告中，马尧斯分析出下列四类：（一）主观类，即布洛所说的生理类。这一类人专注重音乐对于感觉情绪和意志的影响。他们在报告里说：“通篇都是一种很平静的感觉，好象游水似的，我仿佛想倒卧下来，顺着水流去。”“仿佛是临死时的情境，我觉得生命向外流出。”“感到非常愉快，身体内部随音乐扩张起来了，因此很兴奋，呼吸忽然也停住了。”（二）联想类，这一类人专注意到音乐所引起的联想。音乐的美丑以联想起来的事物愉快与否为断。他们在报告里说：“我仿佛坐在皇后

的大厅里。一位穿红衣的女子在拉提琴，另外一位女子在对着琴谱唱歌。那位拉琴者面容很凄惨，她生平一定有什么失意的事。”

“开场时满台都是人，显出一种很辉煌喧扰的样子。他们都穿着戏装。后来一位歌者从室内走到台右，说了一段很生动的恋爱故事。”（三）客观类，这一类人专拿一种客观的标准来批评音乐本身的技巧。他们在报告里说：“我觉得第二号角的声音太洪亮。到第三节有四弦琴时它又嫌不够清朗。”“在贝多芬的作品中我们应该注意他的极大的反称，尤其是有动性的反称。他的‘上升调’是我最爱听的。”“这位提琴手用颤声总是太过火。”（四）性格类，这一类人把音乐加以拟人化，乐调都各有各的性格，有些是快乐的，有些是悲惨的，有些是神秘的。他们在报告里说：“它本想显出高兴的样子，但是终于很悲惨。”“有些部分带着悔悼的声调。”“它好象在惹我笑。”

这四类人的美感的程度，依马尧斯看，以性格类为最高，次为客观类及联想类，主观类最低。音乐专家大半属于客观类，这是由于训练的影响，他们平时注意偏向技艺方面，于是把情感和联想都压抑下去了。他们的态度是批评的而不是欣赏的。一般人能听音乐大半只注意它所引起的联想。注意力集中于联想事物时就不免忽略音乐本身，所以联想所生的快感往往不一定是美感。但是联想有偶然的，有与音乐性质有密切关系的。如果联想起的情境与音乐能化成一气，析合无间，它就能增大音乐所引起的美感了。主观类的毛病，在只注意到自己所受的音乐影响，而致忽略音乐本身的形式。这种态度不是欣赏的，因为他没有在艺术和实际人生中维持一种适当的距离。性格类的审美程度比其他三类都较高，因为他们一方面没有联想类和主观类忽略音乐本身的毛病，同时又不象客观类因过重音乐形式而不能发生情感的共

鸣。只有性格类才能达到美感经验中物我同一的境界。

美国美学家浮龙·李(Vernon Lee)曾举行过类似的实验,不过她的目的和方法都比较简单,她先假定听音乐的经验不外两种,一种是只顾到音乐本身,一种是顾到音乐所联带的意义。她请受验者自省属于哪一类,她以为我们只要知道听者的心理变化如何,便可以研究音乐的性质。因此她向受验者问道:“音乐使你感到趣味时,你觉得它本身以外另有一种意义呢?还是觉得音乐只是音乐,别无所有呢?”据她的报告,肯定的答案和否定的答案各居半数。肯定音乐别有意义的人们所谓“意义”大半是很模糊隐约的,只有少数人在音乐背面见出整幅的情景或是整篇的故事。否定音乐别有意义的人们大半只留意形式的配合如起承转合、抑扬顿挫等等。欣赏力较大的人们大半都否定音乐于本身以外别有意义。这是一件最可注意的事实。

三、多数人虽然对于音乐为门外汉,不能得到音乐所应给的特殊美感,却真能嗜好音乐。他们所玩味不舍的并不是音乐本身而是音乐所引起的幻想。他们常常把音乐的节奏翻译成很生动的情节或是很鲜明的图画。诗人尤其易犯这种毛病。意大利戏剧家阿尔菲耶里(Alfieri)尝说他的作品大半是在听音乐之后结构成的。歌德听门德尔松(Mendelssohn)弹奏一曲巴赫(Bach)作品之后,惊赞道:“这真是堂皇典丽!我仿佛见到一队衣裳齐楚的豪贵人踏大步下一个巨大的台阶。”海涅(Heine)在《翡冷翠的几夜》一篇散文里描写他在意大利听音乐的经验,尤其是一幅光怪陆离的图画。李东川的《琴歌》、《听董大弹胡笳》、《听安乐善吹箫》几首七古都是中国描写音乐的名作。其中警句如“月照城头乌半飞”、“长风吹林雨堕瓦”、“黄云萧条白日暗”等等都只是描写音乐所唤起的联想。白香山的《琵琶行》中“大珠小珠落

玉盘”、“铁骑突出刀枪鸣”诸句也是如此。

这一类的人大半以为玩味音乐所引起的意象就是欣赏音乐。法国小说家司汤达(Stendhal)甚至于说：“一切叫我注意到它本身的音乐在我看都是下乘。”从上面马尧斯和浮龙·李的实验看，我们可以知道这句话恰和事实相反。法国心理学家里波(Ribot)的实验尤足证明玩味意象和欣赏音乐是两回事。他问过许多人在听音乐时或是回忆某乐调时心中是否现出关于视觉的意象。他把表戏情的音乐特别除开。结果他发现听音乐的人可分两类。一类是有音乐修养的，音乐对于他们很少能引起意象。他们说：“我绝对意想不到什么视觉的印象；我浑身被音乐的快感占着；我完全在听觉世界里过活。我根据自己的音乐知识去分析各部分的呼应，但也不过于仔细推敲。我只留心乐调的生展。”一类是没有音乐修养而欣赏力平凡的。他们在听音乐时常发生很鲜明的视觉的意象，因为玩味意象，他们的注意于是不能集中于音乐。里波以为想象本有两种，一种是“造形的”(plastique)，一种是“流散的”(difffluente)。“造形的想象”以知觉为中心，宜于图画，因为它能产生极明确的意象；“流散的想象”以情感为中心，宜于音乐，因为它所产生的意象虽极模糊而却常深邃微妙。古典派、“帕尔纳斯派”(Parnasse)和写实派重客观的艺术家大半富于“造形的想象”，浪漫派、象征派和印象派重主观的艺术家大半富于“流散的想象”。这两种想象常格格不入。想象属于造形类者欢喜把迷茫隐约的东西变成固定清晰的，所以在听音乐时常把耳所闻者译为目所能见的图画。音乐家在作乐制谱时心理过程恰与此相反。人事和物态本来是很固定明晰的，印入音乐家心里之后，便酝酿成一种不易描绘的情调，这种情调译为音乐的语言，便成乐谱。

四、音乐与幻想的关系是很值得研究的。同是一曲乐调，甲听之起一种幻想，乙听之又另起一种幻想。然则音乐和它所引起的意象之中是否毫无关联呢？据英人盖尔尼(Gurney)的研究，凡一种乐调唤起某事物的意象时，它的节奏大半和事物的动作有直接类似点。描写类音乐大半如此。瓦格纳取鸟语入乐曲，萧邦取急雨堕瓦声入乐曲，都是著例。有时音乐虽不直接模仿事物的音调，却可从节奏起伏上暗示事物的性质和动作。例如飘荡幽婉的舞曲常暗示仙女，沉重低缓的舞曲常暗示巨人。普赛尔(Purcell)用下降调暗示特洛伊城(Troy)的衰落，也是以节奏象征动作。乐曲的命名也是唤起联想的一个主因。例如以溪流、瀑布、铃声、驰马、荡舟为名的音乐自然容易唤起这些事物的意象。以晚景、月夜、晴景为名的音乐自然容易唤起这些时候所常有的情调。

如果一曲乐调不是完全模仿外物声音的，又没有固定的名称暗示联想的方向，则听者所生的意象必人人不同。美国梵斯华兹(Farnsworth)和贝蒙(Bemont)两教授常叫一班学图画的学生听两曲性质不同的乐调，每次都随时把音乐所引起的意象画在纸上。乐调和作者的名称都不让学生们知道。拿这些图画来比较，各人所起的意象彼此很少类似点。但是有一点是很值得注意的，在听同一乐调时所作的图画其中情景虽各各不同，而情调和空气则很相近。乐调凄惨时各图画的空气都很黯淡，乐调喜悦时各图画的情调都很生动。从这个事实看，我们可以见出音乐虽不能唤起一种固定意象，却可以引起一种固定的情调。同样的乐调常发生同样的情调，不过各人由这情调所生的意象则随性格和经验而异。据弗洛伊德派心理学者说，幻想都是意识欲望的涌现，所以幻想中的意象都象征情欲中一种倾向。照这样说，音乐激动意识时，被压抑的欲望化装涌现，于是才有意象。化装尽管不同，而化装所掩盖

的欲望，则为原始的，普遍的。

五、与音乐所引起意象这件事密切相关的还有一个很奇怪的现象，就是“着色的听觉”(colour-hearing)。有一部分人每逢听到一种音调常立刻联想起一种颜色，同是一个音调而各听者所联想起的色觉往往不一致。据奥特曼(Ortman)的实验，有些人听高音生白色的感觉，中音生灰色的感觉，低音生黑色的感觉。有些人从低音到高音顺次生黑、棕、紫、红、橙、黄、白诸色觉。据德拉库瓦(Delacroix)教授的报告，他曾见过一位瑞士学生每逢听提琴的声音，都仿佛见到一条波动的黑色蓝边的长带，嗅玫瑰花的香气时也起同样的幻觉。他所喜欢的东西都带着蓝色。例如他第一次看见《密罗斯爱神》的雕像，和听柴可夫斯基的悲歌时，他眼里都看到蓝色。此外他又遇见一个受验者听到瓦格纳的《歌师曲》的引子时发生黑色、红色和金黄色的幻觉。据说瓦格纳《歌师曲》的引子是在莱茵河上观日落之后得到灵感而谱成的，可见听者所起的金黄色的幻觉并非偶然了。这种“着色的听觉”现象的原因何在，学者还没有定论。有一派人以为它是生理的，他们说，听觉神经和视觉神经混合才呈这种现象，不过这还是揣摩之词。法国象征派诗人尝根据这种现象发挥为“感通说”(correspondance)。依他们看，自然界中声色形象虽似各不相谋，其实是遥相呼应的，由视觉得来的印象往往可以和听觉得来的印象相感通，所以某一种颜色可以象征某一种形象或是某一种音调。兰波(A.Rimbaud)尝做一首十四行诗拿颜色来形容A.E.I.O.U五个母音，就是象征派的一种信条。

六、近代实验美学对于音乐与情绪的关系所得的成绩，比音乐和想象的研究尤其丰富。音乐对于情绪的影响是古今中外诗人们所常歌咏的。不但在人类，连动物也有音乐的嗜好。瓢巴鼓瑟，

游鱼出听，这种传说在一般人看来或近于荒唐，但是据美国音乐心理学者休恩(Schoen)所援引的实例，它却有很多实验证据。他们在动物园里奏提琴，同时观察各动物的反应，曾记载下来这样的结果：蝎舞动，随音调的扬抑而异其兴奋程度；蟒蛇昂首静听，随音乐的节奏左右摇摆；熊兀立静听；狼则恐惧号啼；象常喘气表示愤怒；牛则增加乳量；猴子点头作势。从这些实例看，我们可以知道音乐的感动力是极原始极普遍的。达尔文以为音乐的起源在异性的引诱，所以在动物中以雄的声音为最洪亮最和谐，弗洛伊德派学说颇近于此。

音乐所引起的情绪随乐调而异，每个乐调都各表现一种特殊的情绪。这种事实古希腊人即已注意到。他们分析当时所流行的七种乐调，以为E调安定，D调热烈，C调和蔼，B调哀怨，A调发扬，G调浮躁，F调淫荡。亚理斯多德最推重C调，因为它最宜于陶冶青年。英人鲍威尔(E.Power)曾作同样的研究，以为近代音乐所用的各种乐调在情绪上所生的影响如下：

C大调 纯粹坚决的情调，纯洁，果断，沉毅，宗教热。

G大调 真挚的信仰，平静的爱情，田园风味，带有若干谐趣，为少年所最爱听。

G小调 有时忧愁，有时欣喜。

A大调 自信，希望，和悦，最能表现真挚的情感。

A小调 女子的柔情，北欧民族的伤感和虔敬心。

B大调 用时甚少，极嘹亮，表现勇敢、豪爽、骄傲。

B小调 调甚悲哀，表现恬静的期望。

升F大调 极嘹亮，柔和，丰富。

升F小调 阴沉，神秘，热情。

降A大调 梦境的情感。

F大调 和悦，微带悔悼，宜于表现宗教的情感。

F小调 悲愁。

两音合奏时，其和谐程度视音阶距离的远近为准。通常以八阶(即C'—C")为最和谐，二阶(即C'—D')为最嘈杂。每个音阶也各表现一种特别的性格与情感。据休恩所引意大利学者的报告，音阶和它的影响如下：

短二阶 悲伤，痛悼，退让，焦躁，疑虑。

长二阶 较短二阶稍愉快，仍带严肃气。

短三阶 悲伤，愁苦，骚动，有人以为它表示平静、满意及宗教热。

长三阶 欣喜，颜色，勇敢，果决，自信，发扬。

四阶 满足，欣喜，颜色，力量，发扬，间带伤感。

五阶 反应甚多，通常为平静、欣喜，间带伤感。

六阶 和悦，力量，勇敢，胜利。

短六阶 通常是静穆。

长六阶 通常表示满意、柔情、希望，间带伤感。

七阶 骚动，不满意，惊讶，幻觉。

短七阶 不和谐，疑虑。

长七阶 不和谐，疑虑，间或表示希望、信仰。

八阶 完美，成就，间或表现招邀、焦躁或哀悼。

从这个表看，音阶虽各有特殊的影响，而却没有定准。二阶、七阶本来是两种嘈杂的音阶(dissonances)，所以影响很明白，其余如五阶、四阶、长三阶等所生的影响并不确定。音乐的影响应从整个乐调研究。如果单研究独立的音阶，则所得结论不能适用于全体乐调。独立的音阶是不能成为乐调的，和其他音阶并用时，则受其他音阶的影响，不能保存其在独立时的特性。所以上面所

述的结果在科学上价值甚小。

七、在听音乐时各人所注意的要素往往不同,有人偏重节奏,有人偏重布局,有人偏重音色,有人偏重其他要素。音乐家作曲对于这些要素也往往有所偏好。美国心理学家华希邦(M. F. Washburn)和狄金生(G. L. Dickinson)尝把音乐快感的来源分为节奏(rhythm)、旋律(melody)、布局(design)、谐声(harmony)及音色(tone-colour)五种。她们用一百八十二种名曲测验许多学音乐的学生。发现这五种要素之中以旋律为最重要,依次而降为节奏、谐声、布局、音色。旋律在一般音乐家中都占第一位,只是在韩德尔(Händel)、勃拉姆斯(Brahms)、德彪西(Debussy)诸人作品中才占第二位。节奏在勃拉姆斯的作品中占第一位,在海顿(Haydn)、贝多芬、舒曼、萧邦、门德尔松诸人作品中占第二位,在巴赫、莫扎特、瓦格纳、李斯特、德彪西诸人作品中占第三位。布局没有音乐家把它摆在第一位的,它仅在巴赫和莫扎特的作品中占第二位,在韩德尔、海顿、贝多芬诸人作品中占第三位。谐声只在德彪西的作品中占第一位,在瓦格纳的作品中占第二位,在舒曼、萧邦、门德尔松、李斯特、勃拉姆斯诸人作品中占第三位。音色只在韩德尔的作品中占第一位,其余音乐家都把它放在第三、四位以下。从这个实验中她们又另外推出两个结论:一是含快感来源(即指以上五种)愈多的音乐,所引起的快感也愈大;二是最兴奋和最平和的音乐发生最大快感,中平的音乐影响最小。

八、关于音乐与情绪的实验要推美国宾汉(W. V. Bingham)、休恩(M. Schoen)诸人所做的规模为最大。他们用二百九十种名曲留声机片,在三年之中(一九二〇年至一九二三年)先后测验过两万人。他们得到下列几条重要的结论:

(一)每曲乐调都要引起听者情绪的变迁。

(二)同一乐调在不同时间给许多教育环境不同的人们听，所引起的情绪变迁往往很近似。

(三)情绪变迁的大小与欣赏力的强弱成比例。

(四)乐调的生熟往往能影响欣赏程度的深浅。但是欣赏力愈强者愈不易受生熟差别的影响，欣赏力愈弱者愈苦陌生的新音乐不易欣赏。

(五)听音乐者可分三类：欣赏力弱者欣赏时甚少，欣赏的强度也甚小；欣赏力平庸者欣赏时甚多，欣赏的强度却甚小；欣赏力强者欣赏时甚少(因为慎于批评)，但是欣赏的强度却很大(因为了解技艺)。

(六)情绪的种类与欣赏的强度无直接关系，惟由和悦而严肃时比由严肃而和悦时所生的快感较小。

(七)对于乐调价值的评判与欣赏的强度成比例。

(八)音乐只能引起抽象的普遍的情调如平息、欣喜、凄惻、虔敬、希冀、眷念等等；不能引起具体的特殊的情绪如愤怒、畏惧、妒忌等等。

九、音乐所以能影响情绪者大半由于生理作用。

关于声音的生理基础，学说颇多，以德国心理学家海尔门霍兹(Helmholtz)的为最圆满。我们知道，听觉器官分外耳、中耳、内耳三部分。音波来时，外耳任收集，中耳任传达，内耳任接收。这三部分器官尤以内耳为最重要。内耳又分三部分，外部为三个半规状管，借中耳的骨状体与鼓膜相连；中部为前庭，内部为螺状体。螺状体之中盛满液体，其中有一条带状基膜。听觉神经即散布在这条基膜上，音波入耳孔时先引起基膜的震动，这个震动传到螺状体，引起其中液体的震动，听觉神经受这震动的刺激，传

到脑的听神经中枢，于是有音乐的感觉。所以真正的听觉器官只是内耳的螺状体。近代心理学家尝把动物的螺状体设法移去，结果该动物即失其听觉作用，可为明证。但是音的高低是怎样感觉到的呢？依海尔门霍兹说，螺状体的基膜好象钢琴，钢琴上弦子排列由左而右，愈左愈长，愈右愈短，所以它们发的音愈左愈低，愈右愈高。每条弦子都只能发一种音。螺状体的基膜是夹在两条软骨中间的，下部甚窄，愈近螺顶愈阔，基膜上面横列着无数细胞纤维，纤维的两端都嵌在夹着基膜的软骨里，所以愈在基膜窄部愈紧张，愈在基膜阔部愈松弛，每条神经纤维即相当于一条琴弦，只能吸收一种音波。长而松的纤维吸收低音，短而紧的纤维吸收高音。换句话说，每条神经纤维就是一个共鸣器。根据物理学的原理，每一个共鸣器只能和一种音共鸣。听神经纤维也是如此。某纤维只能和每秒震动三百次的音波共鸣，某纤维只能和每秒震动六百次的音波共鸣，都不能稍有改变。如果有“纯音”的可能，在它入耳时，就只有一条听神经纤维行使其机能，在无数复音入耳时，好比几个琴弦同时被弹一样，就有无数听神经纤维行使其机能。人的螺状体基膜上共含两万四千条听神经纤维，所以在理论上有所两万四千种音的可能。

近代科学家有人拿狗来试验，发现狗的基膜下部毁坏时即不能听高音，上部毁坏时即不能听低音。又有人拿几尼亚猪来实验，给一种震动数固定的单调音接连让它听数星期，以后它就不能听该音调。它死后，我们如果检验它的基膜，就可以发现担任听该音调的纤维已腐烂，这就由于该纤维行使机能过久，缺乏休息和营养，所以失其作用。如果实验用的音很高，则腐烂的纤维常在基膜下部；如果实验用的音很低，则腐烂的纤维常在基膜上部。这种实验是海尔门霍兹的学说一个有力的证据。

但是音乐实不仅能影响听神经，还可以影响周身的肌肉和血脉的运动。近代实验美学家应用种种仪器测验音乐对于血液循环及脉搏起伏的影响也颇可资参考。据斐芮(Feary)、斯库普秋(Scripture)诸人的研究，声音都可以使肌肉增加能力，迅速的和愉快的音乐尤其可以消除筋肉的疲劳。孟慈(Mentz)发现凡在音调完全和谐时，音的强度猛然更换时以及一曲乐调将终结时，血脉和呼吸都变慢；在听者注意分析乐调时，血脉和呼吸都变快。比纳(Binet)和库地耶(Courtier)的结论与此稍不同。他们都说一切音的刺激都可以增加血脉和呼吸的速度，不过在听不调和的音阶、大音阶以及音阶迅速更换时，血脉和呼吸的速度变得更快。据福斯特(Foster)和干伯尔(Gamble)的研究，听音乐时的呼吸和平常工作时的呼吸速度并无分别，不过平时呼吸有规律，听音乐时呼吸大半没有规律。斐拉芮(Ferrari)拿疯人和健全人 来比较，发现只有疯人在听音乐时血脉的起落才直接受音乐的影响，他以为这是由于疯人的心脏失去控制作用。据海依德(Ha M. Hyde)的报告，悲伤的音乐可以使血脉速度变缓，愉快的音乐可以使血脉速度变快，生理的变迁和心理的变迁是相平行的。她以为愉快的音乐对于病有治疗的功效。康宁(L. Corning)也说患神经病的人在听音乐之后病势可略减轻。古希腊常用音乐来治疗病症，亚理斯多德曾说音乐有“发散”(catharsis)的功效。音乐何以能治病，科学家尚无满意的解释，但是它的功效大半是生理的，则已为一般人所公认。

十、近代实验美学对于音乐所得的结果大致如此。在理论方面，我们前已提及，近代美学家对于音乐有表现派和形式派的分别。表现派以为音乐是情感的流感，音乐家和诗人一样，心中都有一种深厚的感情要表现出来，不过他们所用的工具不同，诗人

表情用文字，音乐家表情用乐调。音乐的好坏以其所表现的感情深浅为准。这种学说在中国从来没有人置疑过。《乐记》中有一段话把这个道理说得最透辟：“乐者音之所由生也，其本在人心之感于物也。是故其哀心感者其声噍以杀，其乐心感者其声嘒以缓，其喜心感者其声发以散，其怒心感者其声粗以厉，其敬心感者其声直以廉，其爱心感者其声和以柔，六者非性也，感于物而后动。”在西方思想史中这种学说在近代才盛行。叔本华是一个先导。他的音乐定义是“意志的客观化”（the objectification of will），其他艺术表现心灵都须借助于意象，只有音乐才能不假意象的帮助而直接表现意志。德国大音乐家瓦格纳根据叔本华的哲学，倡音乐表情之说，以为凡可以音乐表现者同时也可以文字表现，于是开近代“乐剧”（music drama）的先河。这种音乐表情说与当时浪漫主义的文学主张相吻合，都是注重情感，薄视古典派的明晰的形式。浪漫时期的音乐大半迷离隐约，没有明确的轮廓，就是受表现说的影响。

赞成表现说者大半以为音乐与语言同源。语言的音调往往随情感变化而起伏，所以同是一句话在怒时说出和在喜时说出的语调不同。语言背后本已有一种潜在的音乐，正式的音乐不过就语言所已有的音乐加以铺张润色。持此说最力者在法有格列屈（Gretry），在英有斯宾塞（Spencer）。斯宾塞尝说，音乐是一种“光彩化的语言”（glorified language）。他以为情感可影响筋肉的变化，而筋肉的变化，则可以影响音调的宏纤、高低、长短。照这样看，乐器所弹奏的音乐是由歌唱演化出来的。

就常识说，音乐表现情感说似无可置疑，但在近代极受形式派的攻击。形式派首领是德国汉斯力克（Hanslick）。他曾著一书，叫做《音乐的美》，用意在反驳瓦格纳的音乐表情说。在他看，

音乐就是拿许多高低长短不同的音砌成一种很美的形式。在其他艺术之中形式之后都有意义，在音乐之中则形式之后绝对没有什么意义。音乐的美完全是一种形式的美。听音乐的人须能把全曲调悬在心眼面前，仔细玩味它的各部分抑扬开合的关系，才能见到音乐的美。音乐能引起情感，固然是事实，但是音乐的美却不在它能引起情感。“严格地说，凡美都无所为，因为它除形式之外即别无所有。形式尽管可以有用途，可是就其为形式而言，自身以外实别无目的。如果审美能引起快感，这是影响，和美的本身不是一件事。我示人以美时，目的尽管在引起他的快感，但是这个目的与美的本身却不相干。美纵然不能引起任何情感，纵使没有人去看它，它却仍不失其为美。换句话说，美虽是为给观者以愉快而存在的，至其可否存在却不依赖它能否给人以愉快。”这是艺术上形式主义的一段最明显的供词。

英人盖尔尼(Gurney)也反对音乐表现情感说。他以为音乐的美不在情感，就如美人的美不在她的忧喜。他引了许多大音乐家的话来证明“表现说”的无稽：

贝多芬埋怨人对于他的作品曲为解说，曾经说许多很酷毒的话。但是要寻关于这个问题的联贯的主张，自然要去看门德尔松和舒曼一般文人派音乐家的著作。门德尔松说：“如果你问我在制某乐谱时心里所想的是什么，我只能说，那恰是该谱制成时的形样。……”从此可知音乐本身以外的观念和情感都非必要了，——至少在门德尔松是如此。舒曼对于在音乐中寻文字的意义之意见，可从下面的话看出：“批评家们老是想知道音乐家自己所无法用文字说出的东西，他们对于所谈的东西往往连十分之一也没有懂得。天！将来有一天

人们不再问我们在神圣的作品之后隐寓什么意义么？把第五阶辨别出来罢，别再来扰我们的安宁！”“贝多芬谱田园交响曲所冒的危险，他自己知道的。画家们因此把贝多芬画在一条小河旁边坐着，捧着头听潺潺的流水，这是多么荒谬！”

“人们总以为音乐家在制谱时，先准备好纸笔，打定主意来作描写的工作，来表现这样，表现那样，这实在是大错。不幸得很，这恰巧是柏辽兹(Berlioz)所做的勾当，而且有许多人因为他专做这种勾当而去捧他！”

这番话不但是攻击表现说，对于音乐起于语言一说也可以说是一个打击。音乐起于语言说本来很难成立。据德国华拉歇克(Wallaschek)的研究，野蛮民族所唱的歌调毫无意义，他们却欢喜唱它，欢喜听它，都只是因为音调和谐。儿歌也是如此。格罗塞(E. Grosse)在《艺术源始》里也说：“原始的抒情诗最重的成分就是音乐，至于意义还在其次。”从此可知语言和音乐是两件事，语言有意义，了解语言就是了解它的意义；音乐无意义，要欣赏它，只要能觉得它的音调和谐就够了。不但如此，乐调的高低是有定准的，语调的高低是无定准的；音乐所用的音是有限的，断续的，语言所用的音是无限的，联贯的。这个道理，斯徒夫(Stumpf)早已说过，也是证明音乐和语言并没有直接的关系。音乐既不是一种语言，就不能算是一种表现情感的艺术了。

表现派和形式派的争执大要如此。他们都似持之有故，言之成理，我们究竟何去何从呢？从上述各实验看，我们很难偏袒某一派。从表现派说，每个乐调和每个音阶既都各有特殊的情感，而同一乐调在许多听者所生的情感既又相近似，则音乐表现情感之说有证。说到究竟，凡是关于音乐与情感的测验大半都以表现

说为出发点。反之，从形式派说，如果音乐表现固定的情感和意义，则听者所生的意象不应人各一样，毫不相谋，而发生联想也就是了解音乐所表现的意义，也就是欣赏音乐；但是据实验结果看，同一乐调可以引起许多不同的幻想，联想类听者和主观类听者对于音乐的欣赏力又极薄弱。这些事实都与表现说不甚符合。然则形式派与表现派的争执，究应如何解决呢？

我们在第一章分析美感经验时已详细说过，一切艺术都是抒情的表现，都是实质和形式婚媾后所产的宁馨儿，有实质而无形式则粗疏，有形式而无实质则空洞，音乐自然也不能跳开这个公例，离开情感，单靠形式而存在。专在形式上下功夫而不能表现任何情感的音乐，究非上品。大音乐家如贝多芬、瓦格纳、巴赫诸人的作品都有很深厚的情思在后面，这是多数人所公认的。绝对否认音乐为表现的艺术，这实在是形式派的误解。不过表现派以为音乐所表现的是固定的具体的情思，说贝多芬的《第九交响曲》用意在于证明神的存在，说他的《田园交响曲》是描写某处的田园的风味，这也是没有明白音乐的真使命。德拉库瓦教授说得好：“音乐把情感加以音乐化。”音乐确实是表现情感的，但是象其他艺术一样，它所表现的并非生糙的情感。生糙的情感通过音乐之后，好比泥水通过渗沥器，渣滓脱尽，仅余精萃。音乐仅摄取诸个别情感的共相，它所表现的只是情感的原型，好比名理范围里的由普遍化及抽象化得来的概念。概念隐括诸个别事物的意义，却不带诸个别事物的殊相。音乐所表现的也是如此。譬如一曲音节响亮、节奏飞舞的音乐所表现的只是一种欣喜焕发的情调，有人听见发生行婚礼时的情感，有人听见发生奏凯旋时的情感，有人听见觉得它是表现春天的景象，有人听见觉得它是描写少年英雄的豪情胜概。这些都是特殊的固定的具体的情思，

却同具欣喜焕发的情调。音乐只能表现这种普遍的抽象的情调，却不能表现特殊的具体的情思。由普遍的抽象的情调而引起特殊的具体的情思，这是由全体到部分的联想。一般人因为听某种乐调起某种特殊的情感或意象，便以为该种乐调就是表现该种特殊的情感或意象，这是陷于以偏概全的误谬，犹如看到一幅青色的图案画联想到某一棵松树，便说该图案表现那一棵松树，同是一样无稽。梵斯华兹和贝蒙叫一班学音乐的学生在听音乐时随时将所生的意象画下，结果各画所表现是不同而情调则一致。宾汉和休恩诸人发现音乐只能表现平息、凄惻、欣喜、虔诚、眷念一类的普遍的情调，而不能表现愤怒、畏惧、妒忌一类的特殊的情绪。这些实验都足证明我们的见解。

简要参考书目

一 目录

Croce, Aesthetic及Lalo, Esthétique均附有详细目录。关于各专题的最近的发展可参看美国每年出版的《心理学引得》(Psychological Index)所引的论文和专著。

二 重要原著

1. Kant, Critique of Judgment (Meredith的英译本。参看V. Basch, Étude sur l'esthétique de Kant)。
2. Schopenhauer, The World as Will and as Idea, Book I。
3. Schiller, Letters on Aesthetic Education (参看V. Basch, La Poétique de Schiller)。
4. Hegel, Philosophy of Fine Art (Osmanton的英译本, 初学者可缓读。参看Stace, Philosophy of Hegel)。
5. Tolstoi, What is Art。

6. Croce, (a) Aesthetic, (b) Essence of Aesthetic (Ainslie的英译本, 参看 Wildon (Carr, Philosophy of Croce)。
7. Carritt, Philosophies of Beauty (美学名著集, 最便初学)。

三 入门书籍

1. Langfeld, Aesthetic Attitude.
2. Reid, A Study in Aesthetics.
3. Vernon Lee, The Beautiful.
4. Münsterberg, Principles of Art Education.
5. Puffer, Psychology of Beauty.
6. Santayana, The Sense of Beauty.
7. Carritt, The Theory of Beauty.
8. Delacroix, Psychologie de l'art.

四 专题要籍

1. Edward Bullough, Psychical Distance, British Journal of Psychology, 1912 (距离说)。
2. Vernon Lee and Thomsow, Beauty & Ugliness (此书载有 Lipps 的移情说的节译)。
3. K. Groos, (a) The Play of Animals, (b) The Play of Men (内模仿说, 游戏与艺术)。
4. Clive Bell, Art (最雄辩的形式主义宣言)。
5. Richards, Principles of Literary Criticism (传达问题与价值问题)。

- 6.Spencer; Principles of Psychology, II(游戏与艺术)。
- 7.Grosse; Origin of Art(艺术起源)。
- 8.Ribot; Essai sur l'invention Creatrice(有英译本, 创造的想象)。
- 9.Paulham; Psychologie de l'invention(创造的想象)。
- 10.Prescott; Poetic Mind(创造的想象)。
- 11.Downey; Creative Imagination(创造的想象)。
- 12.Dixon; Tragedy(悲剧)。
- 13.K.T.Chu; The Psychology of Tragedy(附有关于悲剧心理学的详细书目)。
- 14.Bergson; Le Rire(有英译本, 论喜剧)。
- 15.Greig; The Psychology of Laughter and Comedy(附有喜剧心理学详细书目)。
- 16.Bradley; The Sense of Sublime, Oxford Lectures on Poetry(论雄伟)。
- 17.Spencer; Essays(论秀美)。
- 18.Bergson; Essai sur données immédiates de la Conscience(论美感经验及秀美)。
- 19.Guyau; l'Art au point de Vue Sociologique(艺术与社会关系)。
- 20.Bosenquet; Hestory of Aesthetics(美学史)。

附录三

序

朱自清

八年前我有幸读孟实先生《无言之美》初稿，爱它说理的透彻。那篇讲稿后来印在《民铎》里，好些朋友都说好。现在想不到又有幸读这部《文艺心理学》的原稿，真是缘分。这八年中孟实先生是更广更深了，此稿便是最好的见证；我读完了，自然也感到更大的欣悦。

美学大约还得算是年轻的学问，给一般读者说法的书几乎没有，这可窘住了中国翻译介绍的人。据我所知，我们现在的几部关于艺术或美学的书，大抵以日文书为底本，往往薄得可怜，用语行文又太将就原作，象是西洋人说中国话，总不能够让我们十二分听进去。再则这类书里，只有哲学的话头，很少心理的解释，不用说生理的。象“高头讲章”一般，美学差不多变成丑学了。奇怪的是“美育代宗教说”提倡在十来年前，到如今才有这部头头是道，醞醞有味的谈美的书。

“美育代宗教说”只是一回讲演，多少年来虽然不时有人提起，但专心致志去提倡的人并没有。本来这时代宗教是在“打倒”之列了，“代替”也许说不上；不过“美育”总还有它存在的理由。江绍原先生和周岂明先生先后提倡过“生活之艺术”；

孟实先生也主张“人生的艺术化”。他在《谈美》的末章专论此事：他说，“过一世生活好比做一篇文章”；又说，“艺术的创造之中都必寓有欣赏，生活也是如此”；又说，“生活上的艺术家也不但能认真，而且能摆脱。在认真时见出他的严肃，在摆脱时见出他的豁达”；又说，“不但善与美是一体，真与美也无隔阂”。——关于这句抽象的结论，他有透彻的说明，不仅仅搬弄文字。这种艺术的态度便是“美育”的目标所在。

话是远去了，简截不绕弯地说罢。你总该不只一回念过诗，看过书画，听过音乐，看过戏；（西洋的也好，中国的也好，）至少你总该不只一回见过“真山真水”，至少你也该见过乡村郊野。你若真不留一点意，也就罢了；若你觉得“美”而在领略之余还要好奇地念着“这是怎么回事”，我介绍你这部书。人人都应有念诗看书画等等权利与能力，这便是“美育”；事实上不能如此，那当别论。美学是“美育”的“百尺竿头更进一步”，或者说是拆穿“美”的后台的。有人想，这种寻根究底的追求已入理知境界，不独不能增进“美”的欣赏，怕还要打消情意的力量，使人索然兴尽。所谓“七宝楼台，拆碎不成片段”，正可用作此解。但这里是一个争论；世间另有人觉得明白了欣赏和创造的过程可以得着更准确的力量，因为也明白了走向“美”的分歧的路。至于知识的受用，还有它独立的价值，自然不消说的。何况这部《文艺心理学》写来自具一种“美”，不是“高头讲章”，不是教科书，不是咬文嚼字或繁征博引的推理与考据；它步步引你入胜，断不会教你索然释手。

这是一部介绍西洋近代美学的书。作者虽时下断语，大概是比较各家学说的同异短长，加以折衷或引申。他不想在这里建立自己的系统，只简截了当地分析重要的纲领，公公道道地指出一

些比较平坦的大路。这正是眼前需要的基础工作。我们可以用它作一面镜子，来照自己的面孔，也许会发现新的光彩。书中虽以西方文艺为论据，但作者并未忘记中国；他不断地指点出来，关于中国文艺的新见解是可能的。所以此书并不是专写给念过西洋诗，看过西洋画的人读的。他这书虽然并不忽略重要的哲人的学说，可是以“美感经验”开宗明义，逐步解释种种关联的心理的，以及相伴的生理的作用，自是科学的态度。在这个领域内介绍这个态度的，中国似乎还无先例；一般读者将乐于知道直到他们自己的时代止的对于美的事物的看法。孟实先生的选择是煞费苦心的；他并不将一大堆人名与书名向你头顶上直压下来，教你望而却步或者皱着眉毛走上去，直到掉到梦里而后已。他只举出一些继往开来的学说，为一般读者所必需知道的。所以你念下去时，熟人渐多，作者这样腾出地位给每一家学说足够的说明和例证，你这样也便于捉摸，记忆。

但是这部书并不是材料书，孟实先生是有主张的。他以他所主张的为取舍衡量的标准；折衷和引申都从这里发脚。有他自己在里面，便与教科书或类书不同。他可是并不偏狭，相反的理论在书中有同样充分的地位；这样的比较其实更可阐明他所主张的学说——这便是“形象的直觉”。孟实先生说：“凡美感经验都是形象的直觉。……形象属于物，……直觉属于我，……在美感经验中，我所以接物者是直觉而不是寻常的知觉和抽象的思考；物所以对我者是形象而不是实质成因和效用。”（第一章）他在这第一章里说明美感的态度与实用的及科学的态度怎样不同，美感与快感怎样不同，美感的态度又与批评的态度怎样不同。末了他说明美感经验与历史的知识的关系；他说作者的史迹就了解说非常重要，而了解与欣赏虽是两件事，却不可缺一。这种持平

之论，真是片言居要，足以解释许多对于考据家与心解家的争执。

全书文字象行云流水，自在极了。他象谈话似的，一层层领着你走进高深和复杂里去。他这里给你来一个比喻，那里给你来一段故事，有时正经，有时诙谐；你不知不觉地跟着他走，不知不觉地“到了家”。他的句子，译名，译文都痛痛快快的，不扭捏一下子，也不尽绕弯儿。这种“能近取譬”、“深入显出”的本领是孟实先生的特长。可是轻易不能做到这地步；他在《谈美》中说写此书时“要先看几十部书才敢下笔写一章”，这是谨严切实的功夫。他却不露一些费力的痕迹，那是功夫到了家。他让你念这部书只觉得他是你自己的朋友，不是长面孔的教师，宽袍大袖的学者，也不是海角天涯的外国人。书里有不少的中国例子，其中有不少有趣的新颖的解释：譬如“文气”、“生气”、“即景生情，因情生景”，岂不都已成了烂熟的套语？但孟实先生说文气是“一种筋肉的技巧”（第八章），生气就是“自由的活动”（第六章），“即景生情，因情生景”的“生”就是“创造”（第三章）。最有意思的以“意象的旁通”说明吴道子画壁何以得力于裴旻的舞剑，以“模仿一种特殊的筋肉活动”说明王羲之观鹅掌拨水，张旭观公孙大娘舞剑而悟书法（第十三章），又据弗莱因斐尔斯的学说，论王静安先生《人间词话》中所谓“有我之境”实是无我之境，所谓“无我之境”倒是有我之境（第三章）。（作者注：这一段已移到《诗论》里去了。）这些都是入情入理的解释，非一味立异可比。更重要的是从近代艺术反写实主义的立场为中国艺术辩护（第二章），他是在这里指出一个大问题；近年来国内也渐渐有人论及，此书可助他们张目。东汉时蔡邕得着王充《论衡》，资为谈助；《论衡》自有它的价值，决不仅是谈助。此书

性质与《论衡》迥不相类，而兼具两美则同：你想得知识固可读它，你想得一些情趣或谈资也可读它；如入宝山，你决不会空手回去的。

1932年4月伦敦